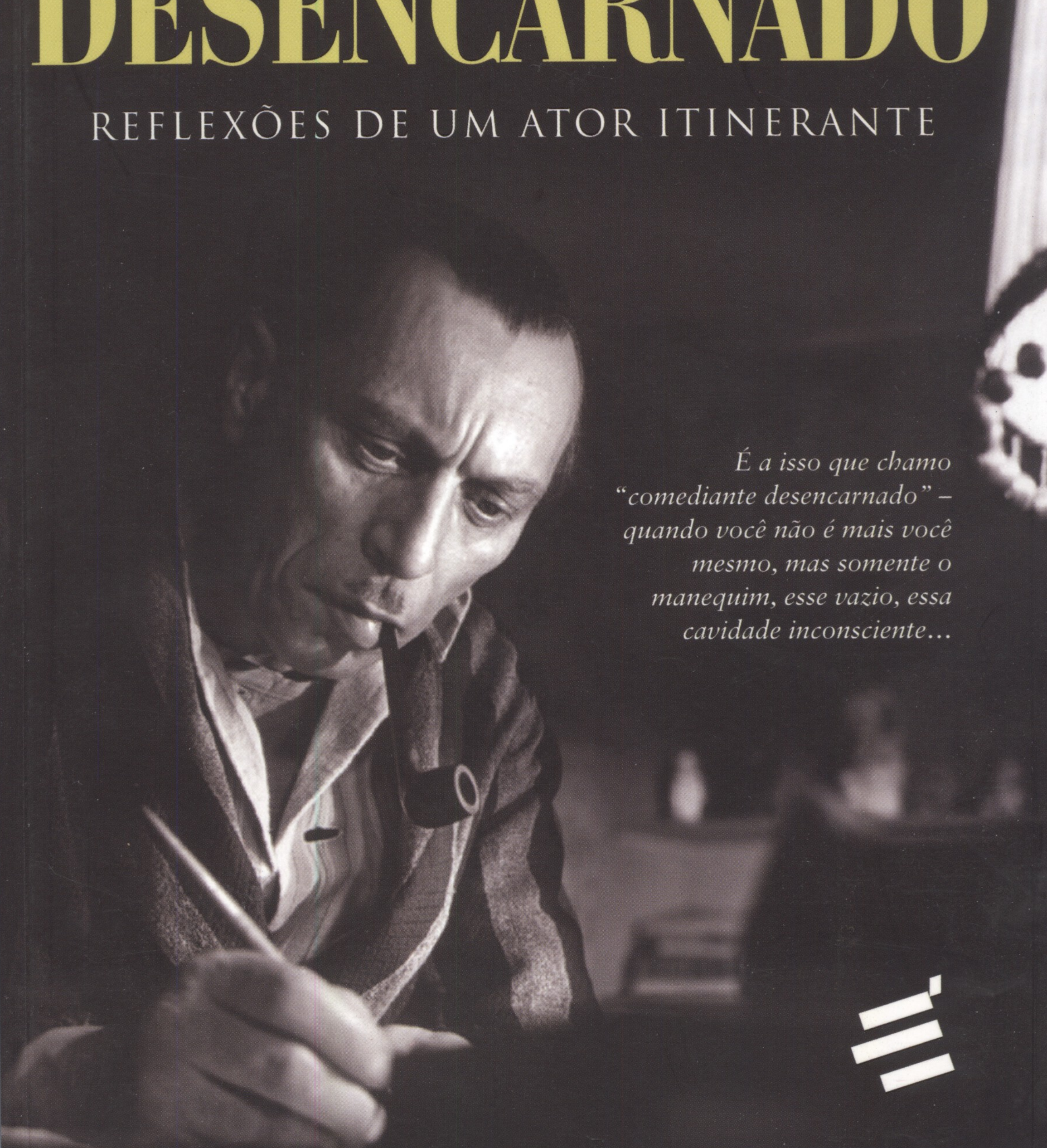
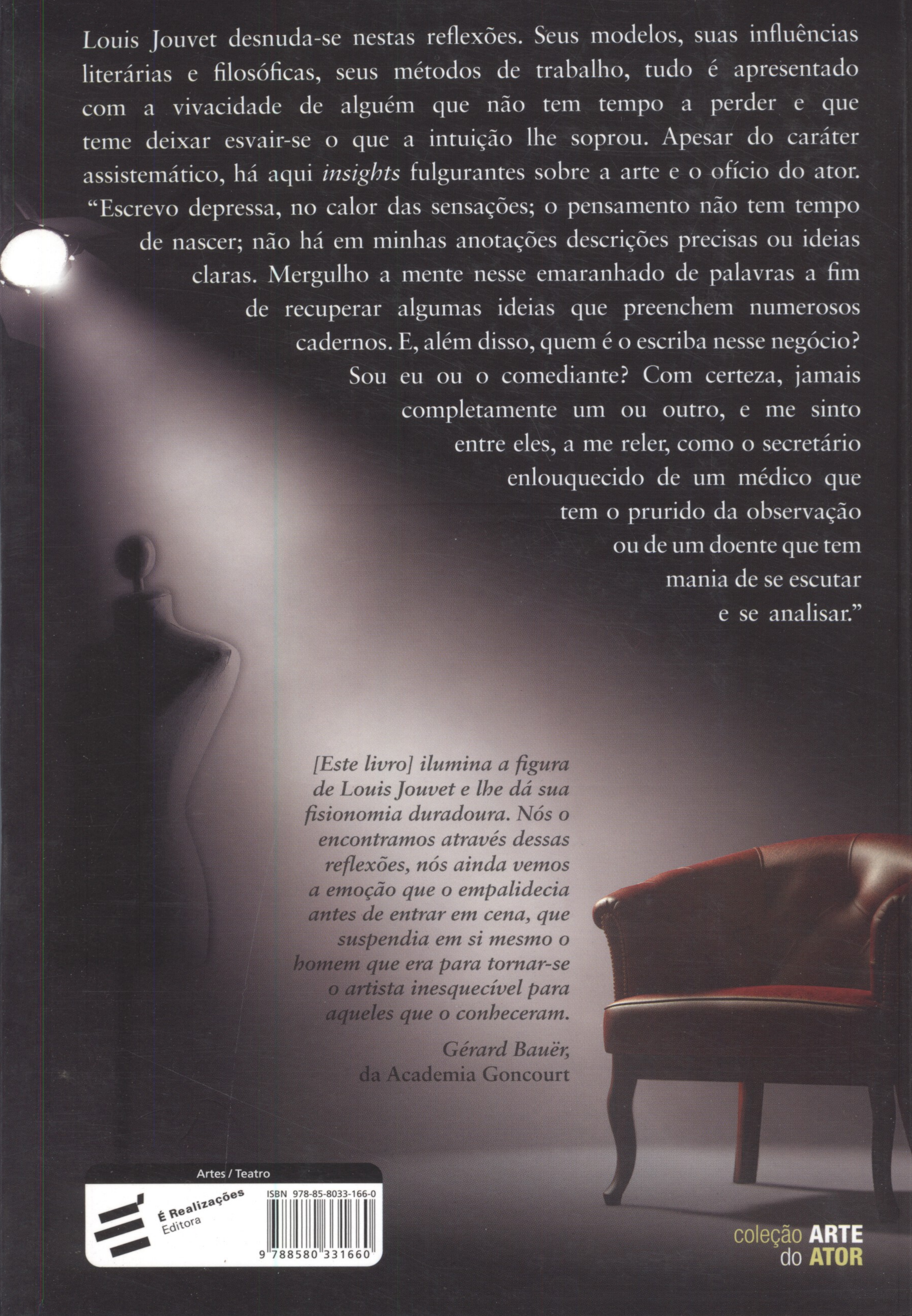
LOUIS JOUVET

O COMEDIANTE DESENCARNADO

REFLEXÕES DE UM ATOR ITINERANTE



É a isso que chamo
"comediante desencarnado" –
quando você não é mais você
mesmo, mas somente o
manequim, esse vazio, essa
cavidade inconsciente…



Louis Jouvet desnuda-se nestas reflexões. Seus modelos, suas influências literárias e filosóficas, seus métodos de trabalho, tudo é apresentado com a vivacidade de alguém que não tem tempo a perder e que teme deixar esvair-se o que a intuição lhe soprou. Apesar do caráter assistemático, há aqui *insights* fulgurantes sobre a arte e o ofício do ator.

"Escrevo depressa, no calor das sensações; o pensamento não tem tempo de nascer; não há em minhas anotações descrições precisas ou ideias claras. Mergulho a mente nesse emaranhado de palavras a fim de recuperar algumas ideias que preenchem numerosos cadernos. E, além disso, quem é o escriba nesse negócio? Sou eu ou o comediante? Com certeza, jamais completamente um ou outro, e me sinto entre eles, a me reler, como o secretário enlouquecido de um médico que tem o prurido da observação ou de um doente que tem mania de se escutar e se analisar."

[Este livro] ilumina a figura de Louis Jouvet e lhe dá sua fisionomia duradoura. Nós o encontramos através dessas reflexões, nós ainda vemos a emoção que o empalidecia antes de entrar em cena, que suspendia em si mesmo o homem que era para tornar-se o artista inesquecível para aqueles que o conheceram.

Gérard Bauër,
da Academia Goncourt

Artes / Teatro

É Realizações
Editora

ISBN 978-85-8033-166-0

9 788580 331660

coleção **ARTE**
do **ATOR**

[Estas notas] são, antes, confissões ou confidências – depois de trinta anos de prática. Testemunham sobretudo um estado de consciência pessoal ou profissional. O teatro me aparece sob todos esses aspectos como um enigma. Ele provoca em nós uma perturbação, uma desordem, efeitos difíceis de explicar.

Há duas maneiras de fazer ou de considerar o teatro: em superfície ou então em profundidade e altura, quer dizer, na vertical do infinito.

Para mim, o teatro é coisa espiritual; um culto do espírito ou dos espíritos. O teatro multiplica, amplifica em nós a vida e, mais e melhor do que qualquer outra ocupação, a coloca em forma de enigma; única resposta, por assim dizer, se é que o enigma pode ser considerado resposta.

[...]

E parece-me que esse enigma tem resposta apenas na invenção ou na imaginação de um além com o qual nos comunicamos incompreensivelmente pela poesia, pelo "espírito", por uma interpretação da realidade. O teatro é feito para ensinar às pessoas que há outra coisa além daquilo que acontece ao redor delas, daquilo que acreditam ver ou escutar, que há um avesso naquilo que acreditam ser o lugar das coisas e dos seres, para revelá-las a si mesmas, para fazê-las adivinhar que têm um espírito e uma alma imortais.

Como? De que maneira? Isso não me diz respeito mais, ou melhor, isso me diz respeito, mas como um intermediário.

Pelo menos, o teatro é feito para se mistificar a si mesmo e aos outros; quero dizer, não abusar da credulidade para o entretenimento, mas criar a contemplação, o êxtase, a meditação para iniciar-se nos mistérios que nos cercam e que trazemos em nós (mistagogia).

Mistério, dogma ou fato religioso inacessível à razão, segredo.

Louis Jouvet

Nascido em Crozon, Finistère, em 1887, Louis Jouvet estreia no Vieux Colombier na trupe de Jacques Copeau. Em 1924, assume a direção de La Comédie des Champs-Elysées, na qual a montagem de *Siegfried*, de Jean Giraudoux, coroa sua dupla carreira teatral de ator e de encenador. Instalado no L'Athénée, ele monta *Don Juan*, *Tartufo* e uma obra póstuma de Giraudoux, *A Louca de Chaillot*. Professor no Conservatoire e ensaísta, Louis Jouvet interpreta numerosos papéis no cinema, entre os quais merecem destaque *La Kermesse Héroïque* (1935), de Jacques Feyder; *Les Bas-Fonds* (1936) e *La Marseillaise* (1938), de Jean Renoir; *Hôtel du Nord* (1938), de Marcel Carné; *Copie Conforme* (1947), de Jean Dréville; *Quai des Orfèvres* (1947), de Henri-Georges Clouzot.

Biblioteca
teatral

Impresso no Brasil, agosto de 2014

Título original: *Le Comédien Désincarné*
Copyright © 1954 by Ernest Flammarion
Todos os direitos reservados.

Os direitos desta edição pertencem a
É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda.
Caixa Postal: 45321 · 04010 970 · São Paulo SP
Telefax: (5511) 5572 5363
e@erealizacoes.com.br · www.erealizacoes.com.br

Editor
Edson Manoel de Oliveira Filho

Gerente editorial
Sonnini Ruiz

Produção editorial e revisão técnica
Marcio Honorio de Godoy

Preparação
Isabel Junqueira

Revisão
Renata Gonçalves

Capa e projeto gráfico
Mauricio Nisi Gonçalves / Estúdio É

Diagramação
André Cavalcante Gimenez / Estúdio É

Pré-impressão e impressão
Assahi Gráfica e Editora

Reservados todos os direitos desta obra. Proibida toda e qualquer reprodução desta edição por qualquer meio ou forma, seja ela eletrônica ou mecânica, fotocópia, gravação ou qualquer outro meio de reprodução, sem permissão expressa do editor.

LOUIS JOUVET

TRADUÇÃO
BERENICE ALBUQUERQUE
RAULINO DE OLIVEIRA

O COMEDIANTE DESENCARNADO

REFLEXÕES DE UM ATOR ITINERANTE

É Realizações
Editora

SUMÁRIO

Nota do Editor Francês 7

O COMEDIANTE DESENCARNADO 11
  À memória de Jean-Louis 24
  Interrogações sobre o teatro 33

VOCAÇÃO 45

COMPORTAMENTO DO ATOR 65
  Conservatoire 67
  Comportamento do ator 74
  Intriga – ação – movimento 97
  Disposição para atuar 116

DIVAGAÇÕES DO COMEDIANTE – A PERSONAGEM DE TEATRO 121
  Descoberta de si e da personagem 123
  Cartas ao ator 128
  Ator e personagem 157

TEXTO E JOGO 173

INTUIÇÃO 205
  Intuição 207
  Intimidade 269
  Constrangimentos 281
  Tradição 288
  Retomada de Ondine 293

Fazer um cenário 296
Um comediante me disse 298

OS ATOS DO TEATRO 309
Sentido do dramático 311
O teatro satisfaz em nós, responde a: 319
Os atos do teatro 324
Se quiséssemos escrever a história do teatro 335

Cronologia das notas 339

NOTA DO EDITOR FRANCÊS

Os textos que compõem esta obra são trechos do importante conjunto de reflexões que Louis Jouvet escreveu, sem qualquer preocupação de redação, no decorrer de ensaios, depois dos espetáculos, em turnês, ou no final de seus cursos do Conservatoire.[1]

A escolha feita não pode, infelizmente, ter a pretensão de responder ao desejo de Louis Jouvet de escrever sobre o Comediante[2] o livro sobre o qual ele declarava: "Interrogando-me, descubro ingenuamente que desejo escrever sobre nosso ofício um livro que gostaria de ter encontrado quando eu tinha vinte anos. É pouco provável que nessa idade um principiante possa entender o que procuro com dificuldade explicar e me pergunto se eu não teria sido o único leitor e partidário dessa obra".

Agrupados por capítulos, em uma ordem lógica, os textos que seguem foram escritos entre 1939 e 1950. O leitor encontrará em anexo, para cada um deles, a data de sua redação. No rodapé foram reproduzidas as anotações que constavam no manuscrito e cujo lugar é indicado pelo número correspondente. O respeito ao pensamento do autor, em todas as suas nuanças, levou-nos a conservar algumas negligências de estilo e as inevitáveis repetições – significativas por si mesmas. Certas citações, feitas de memória, não contêm referência ao nome do autor do qual o texto provém.

---

[1] Louis Jouvet foi professor no Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, de Paris, a partir de 1935. (N. T.)

[2] Neste livro o leitor irá se deparar com o uso dos termos "comediante" e "ator" de maneira distinta. Segundo Louis Jouvet, em seu livro *Réflexions du Comédien*, de 1938: "O ator pode representar apenas determinados papéis; distorce outros para que se adaptem à sua personalidade. O comediante, entretanto, pode desempenhar todos os papéis. O ator se apossa do papel, o comediante é possuído por ele". (N. T.)

Indicamos, enfim, que o título da obra e os títulos dos capítulos foram levantados nos manuscritos.

Ao formular essas observações, temos o dever de exprimir nossos sentimentos de viva gratidão, de um lado, aos herdeiros de Louis Jouvet, que nos confiaram o cuidado de publicar essas anotações, e, de outro, à sra. Marthe Herlin, à srta. Anne-Marie Petit e ao sr. Jean-Paul Jouvet, que assumiram a tarefa tão pesada quanto delicada de reuni-las.

Documentos clínicos de um espírito ansioso em um homem para quem o amor pelo teatro é inseparável de um sentimento de fraternidade.

L. J.

O COMEDIANTE DESENCARNADO

4 de junho de 1943.

Para que mascarar as coisas? Faço todos os dias anotações sobre o meu ofício, busco ligá-las, ordená-las e, pouco a pouco, vejo que extrapolo os problemas mais simples, que a prática me fez raciocinar e que minha curiosidade e minhas investigações vão além, acima do ofício, para tentar atingir uma compreensão.

É uma ilusão e é uma vaidade, mas creio que é o feito de todos aqueles que exercem um ofício ou uma função com gosto.

Às vezes, para me justificar e poder propor aos outros, por uma vaidade maior ainda, procuro para todas essas notas e reflexões um título, uma razão, um plano, para que elas tenham um sentido. É mesmo a prova de que nessas pesquisas ilimitadas não existe jamais uma meta. Nosso *ofício é apenas uma perpétua ilusão. Viver na ilusão e querer encontrar razões, causas, explicar suas manifestações, não é uma ilusão acrescida àquela em que nós vivemos?* Pleonasmo de ilusão *seria talvez o melhor título.*

Às vezes, imagino complacentemente que seria proveitoso para os principiantes *conhecer essas pesquisas; às vezes, com um humor mais petulante começo a escrevê-las querendo* ridicularizar aqueles que escreveram antes de mim, *querendo mostrar que as suas competências são derrisórias porque elas não são profissionais como as nossas. Às vezes, agrada-me imaginar que* a situação atual do teatro, *pela sequência dos* acontecimentos *e da mudança que trarão em breve o rádio e o cinema, necessita de um* ajuste, *em que o ator, na falta de autores, deve assumir seus deveres, e sua dignidade, para salvaguardar esse exercício e os interesses que nele se encontram envolvidos. Não há dia em que eu deixe de pensar num meio de me desfazer dessas anotações, publicando-as de uma forma ou de outra, e é talvez o que procuro em vão.*

Uma espécie de inquietude, de angústia, me vem a todo instante, e não me deixa qualquer repouso, de saber mais e de compreender melhor, e de me livrar dessas preocupações absorventes e tirânicas, a fim de ter o espírito livre, e de trabalhar nas obras do teatro clássico.

É uma escravidão à qual estou condenado, eu o sinto, e não trabalharia mais no que quer que fosse no teatro se eu estivesse liberado disso. Mas nesse momento em que é impossível fazer algo novo, montar novas peças, eu me deixo levar por essas interrogações e aprofundamentos; o tempo que se limita diante de mim, por causa da idade, aumenta ainda a febre de todos esses pensamentos, e tenho dificuldade mesmo de abrir Don Juan *ou* Tartufo *para ler. Minha imaginação e meu senso dramático trabalham com dificuldade, preguiçosamente e sem apetite. E como não sou absolutamente pressionado pela necessidade de montá-los, eu volto a essas fermentações que se traduzem em montes de notas que acumulo.*

No calor dessas meditações fumegantes, cujo fogo arde sem jamais se acender, ao acaso de minhas meditações, eu anoto apressadamente, sem as controlar ou reler, vagas luzes imprecisas e cuja tradução não deve ser reconhecível. Sua releitura – eu escrevo tão mal – e seu ordenamento me cansam. Temo o desânimo que eu teria revendo-as, e os meses avançam e os dias passam e continuo a levar essa vida improdutiva na qual entra também, eu acho, muito de vaidade que não se confessa sob uma grande ternura por tudo o que fez até aqui a exclusiva ocupação de minha vida.

O que fazer? E o que decidir? Essas notas são verdadeiramente úteis? Serão elas para alguém e não é o meu orgulho que é o maior operário desses "escritos"– orgulho de ator que quer saber mais que outro! Orgulho daquele que quer se alçar mais alto que seu ofício! Orgulho mesmo de compreender o que ninguém até aqui procurou compreender de outra maneira senão cumprindo com alegria e com excelência sua função.

Todo participante do teatro que escreve confunde o que ele quer ver e o que ele viu. Tudo é confuso nele, não consegue explicar nada a *que ele não seja obrigado a se misturar, ele mesmo; àquilo que ele diz ele se confunde sem se dar conta.*

*

É necessário encontrar a calma, a liberação e o esvaziamento do espírito para eu poder retomar o trabalho nas obras de teatro, eis a evidência.

*

Não tendo talento para dizê-las nem o tempo para tentar, é necessário, entretanto, mencionar as ideias que me parecem importantes, e deixar à imaginação complacente do leitor e às suas investigações pessoais o cuidado e a liberdade de completá-las ou de amplificá-las. O essencial é registrá-las aqui, mesmo nesse aspecto de nomenclatura, e de memória e, além do que, é de bom-tom não dizer tudo sobre um tema.

*

Como, nessa constante excitação, continuamente diversificada, nessa dispersão forçada, nesse desprendimento de todos os instantes, solicitar a um comediante "... que junte suas ideias, que as amadureça, ordene e, em seguida, que as escreva e exprima?" Como mesmo fazê-lo acreditar-se capaz de ter ideias? Ele que vive somente de sensações! Que é apenas uma espécie de passagem para as ideias e os sentimentos de outros? É, entretanto, o que tenho a pretensão de fazer, e me espanto com isso todos os dias.

*

Supondo que se tenha ideias, que elas sejam claras, que elas sejam interessantes e que elas sejam, além de tudo, ordenadas em vista de uma intenção, de um fim, é necessário, ainda, para escrevê-las, encontrar um tom, um modo, uma maneira *que as torne atraentes, e não vejo nada disso. Tudo o que se agita em minha cabeça é sem ordem e se cristaliza de tempos em tempos em uma maneira de fazer* *que me aparece subitamente (como uma ária que se canta e que de repente se alivia de algum cantarolar que persistia) a eureca, o plano, o balanço, a apresentação desejada, o canal para me esvaziar. Lá estou eu imediatamente com a caneta na mão, com uma nova ficção, uma ordem nova, todo feliz; depois, três ou quatro dias são suficientes para me mostrar, para que eu sinta claramente que me entusiasmei depressa demais, que não é ainda sob essa nova forma que penso em me parir, e me pergunto se essa gravidez literária não é unicamente nervosa, quer dizer, de vaidade.*

Escrevo tudo isso porque não posso mais me contentar com meus pensamentos e me parece que, ao escrevê-los, me livro e me alivio do peso com o qual eles me sobrecarregam.

O diálogo que eu escrevia outro dia era bastante fluente e fácil, as ideias vinham depressa e bem claras, com certeza, mas eu não posso me decidir ainda por essa opção que me parece demasiado copiada do século XVIII, e sou invadido por essa maneira à la *Diderot e à* la *Pierre Lièvre que me irrita. Só Rabelais encontrou a maneira, mas ele também inventou personagens e uma ação.*

Ontem de manhã, a leitura de Pleins Pouvoirs[1] *me fez imediatamente descobrir uma outra maneira; no dia seguinte à noite, pensei que agrupar minhas ideias atuais e minhas anotações para fazê-las convergir em direção a um* conhecimento do teatro sobre nossa época *seria a melhor apresentação e a ordem mais elegante.*

Tenho pensado: mostremos os perigos, a instabilidade do teatro atual, vamos prevenir os atores, *que são os únicos que podem fazer alguma coisa planejada nesse sentido, ao menos preveni-los dos* perigos que eles mesmos correm, *da necessidade de fazer um ajuste dessa profissão indefinível e que desafia as explicações, as regras e as leis e da qual eles conhecem, por eles mesmos ao menos, a incerteza do aprendizado. Façamos com que eles constatem* a ausência de conhecimentos que há em nosso ofício; *à exceção de alguns manuais relativos*

---

[1] Jean Giraudoux, *Pleins Pouvoirs* [Plenos Poderes], 1939. (N. T.)

aos usos e costumes de legislação, dois ou três dicionários, elaborados por pessoas sem vocação, à exceção de tratados de maquinaria ultrapassados ou de decoração fora de moda (nos quais é necessário, porém, que reaprendamos o que nossos predecessores negligenciaram ou deixaram de lado), à exceção, ainda, de algumas obras sobre arquitetura dramática, não há sobre o teatro nenhum dado importante; *só Diderot deixou um documento sobre a arte de atuar, jamais existiram comediantes de um gênero tão decidido e absoluto.* No *momento em que em toda parte os pesquisadores começam a testemunhar um zelo menos vaidosamente egoísta que outrora e em que os eruditos sonham em seus trabalhos com a utilização que podemos fazer deles, no momento em que parece necessário que se constitua uma ciência do teatro, é útil que nos voltemos para esse lado. Eu já me voltei para ele há muito tempo.*

O teatro, eu dizia para mim mesmo, *somente se mantém em épocas de fracasso ou em momentos de transição pelo* ator. *As usurpações que ele faz nessas épocas, a preponderância que ele se atribui, são úteis para salvaguardar a profissão, seu comércio, a persistência dessa tradição. É hoje, em nome da guerra, o momento de se preparar. Mas não se trata somente de salvaguardar nossa profissão, ainda é necessário ver claro, pelo menos tentar prever o futuro.*

A nova contribuição do cinema *é de uma importância considerável. Durante os trinta séculos em que há representações teatrais, nenhuma descoberta, nenhuma invenção foi tão retumbante, tão perturbadora – órgão novo, saído do teatro, concordo, indústria da arte dramática que se torna em um instante universal; o pequeno artesanato do teatro mantém ainda sua aristocracia, como um pequeno cerimonioso, que até aqui não tinha outra concorrência, mas essa nova invenção já surtiu seus efeitos, ela não acabou! Ela trouxe, para a arte dramática, novos adeptos, em quantidade; o número de espectadores em relação ao número de cidadãos de um país cresceu em uma proporção considerável, cinco ou seis vezes, talvez mais – eu não sei os números; ela já descongestionou, empobreceu e assim purificou o teatro, reunindo,* *por seu charme, seu ouro e sua publicidade, bom número de vocações duvidosas; os grandes poetas respiram mais à vontade em nossos edifícios atulhados outrora por medíocres; as vocações se revelam nessas ocasiões e se afirmam, mas essa depuração, esse enfrentamento do cinema com o teatro no qual este tirou proveito pelo enobrecimento vai durar? O teatro não vai se enfraquecer? Deve ele fazer aliança com o cinema? E o que fazer pelo cinema? Não é necessário que nós, comediantes, nos oponhamos uns aos outros, mas é preciso saber que o primeiro ofício é nosso teatro, que nosso ofício começa necessariamente pelo teatro. Quaisquer que sejam as revelações, as mudanças que o cinema pode provocar no domínio espiritual no qual o teatro é, apesar de tudo, seu irmão mais velho e seu soberano, não é preciso abandonar, salvo provas em contrário, o único local em que nos seja assegurado que se pode ainda representar, viver dramaticamente, em toda a nobreza e com a segurança de poder toda a vida se aperfeiçoar em um mesmo papel e aguçar seus talentos e suas ambições em um repertório de qualidade e eficácia ainda não ultrapassadas.*

É necessário que tranquilizemos os autores, que conservemos a tradição do teatro.

E, para isso, é necessário primeiro reencontrar essa tradição; *estamos no fim de uma curva. Desde o século XVII, o clássico só é enriquecido por Marivaux. Beaumarchais tem apenas um valor prático; dificilmente Musset pode aí inscrever-se, certamente por causa de sua proximidade e de um romantismo que o cinema fez reviver graças à extensão de seu alcance. Victor Hugo não tem mais atores, o grande drama romântico também não; o realismo do Théâtre Libre é uma mancha na família e um rebaixamento de nossa qualidade, um abastardamento de uma degenerescência. Para reencontrar essa tradição, é necessário reconsiderar todos os problemas do teatro, recolocá-los no sentido verdadeiro, na sua verdade profissional. É necessário reencontrar ou redescobrir o que era o teatro, seus participantes, na época de seu esplendor, quer dizer, quando ele foi o mais alto e quando podíamos redefini-lo ou pelo menos condená-lo longe de todas* *essas concepções literárias e críticas em que somos confundidos com o público, nós, os executantes; é necessário reencontrar um sentido dramático verdadeiro, um modo, um cânone de execução no qual nos restem ainda os enquadramentos. Não quero dizer representar de novo como no tempo de Luís XIV – é isso mesmo que é necessário deixar bem claro: reencontrar uma tradição não é copiar a antiga. É, por intuição, penetração sensível, compreender primeiro que o que nós fazemos atualmente é falso, é apenas o produto de uma série de influências sucessivas, que* há outros modos de execução, *que se pode, que nós podemos se não reencontrá-los, reformulá-los, pelo menos chegar a cercar de muito perto* o comportamento, o estado de espírito, a atitude profissional de nossos predecessores, *que podemos invocar e imaginar suas técnicas, seu* savoir-faire *em relação a públicos diferentes que é fácil ressuscitar no espírito – enfim, assegurar-nos hoje de conhecimentos que são imperiosamente necessários nas circunstâncias novas em que estamos inseridos, sob uma aprendizagem mais refletida, mais consciente. Há uma* ciência do teatro necessária *hoje, e o cinema vai nos impor uma; já há uma formidável no domínio prático, as psicologias do ator, do público são os fatores determinantes dessa atividade industrial cuja repercussão está no começo, atividade que vai modificar profundamente todas as condições da arte dramática.*

E eu não falei do rádio, e não disse nada da televisão.

A arte dramática, hoje, por meio do cinema, ultrapassa, em suas possibilidades, as potências de todas as associações humanas e agrupamentos, e ameaça concorrer mesmo com as da religião e da política. Será necessário compor com ela. Todas essas associações vão tentar dirigi-la, anexá-la ou colocá-la sob controle. Sem doutrina e sem verdades primeiras, sem divisas e somente com o prestígio de sua imagem, seu poder mecânico e fotográfico, ela já conseguiu uma confraria que se estendeu através do mundo. O único de seus artistas que ainda está em contato conosco, e o único grande, é Chaplin.

Hoje, o ator deve saber o que é o teatro. *Ele deve ter uma ideia, ele não pode mais, como nas felizes épocas precedentes, praticar seu* *ofício ignorando-o. O ator de cinema já é mais instruído que ele, já tem uma técnica codificada, que muda todos os anos como as modas da costura e mais frequentemente que as do teatro. Mas as do teatro modificam, elas mesmas, o ator sem que ele precise ser instruído de outro modo que não por sua sensibilidade, e é necessário hoje que ele mesmo faça suas regras e suas leis e que faça para si sua doutrina.*

O ator hoje é nesse grau empobrecido e ignorante, as épocas que ele acabou de atravessar foram tão apáticas e tão pouco dominadas pelos poetas que ele não tem mais técnica, *e ele interpreta indiferentemente Victor Hugo, Musset, Marivaux, Molière e Corneille com uma espécie de tom e de dicção-chave que lembra o molho* standard *que se usa nos vagões-restaurantes para temperar os alimentos mais diversos.*

É necessário que o ator saiba que há um ofício de teatro, uma vocação de teatro, *uma profissão de teatro e que o cinema não é um fim, mas somente um modo de execução dramática no qual ele pode utilizar seus talentos, mas não os descobrir e os alimentar. Somente o teatro alimenta, fortifica, quer dizer, onde não se ganha materialmente sua vida, mas onde se pode enriquecer de valores morais profissionais que o cinema não pode hoje nem oferecer nem dar; é perigoso para o ator ou para o comediante desconhecer essas considerações. Pode-se ainda representar* O Filho Pródigo *no Teatro; é um apólogo que não pode ser aplicado ao cinema.*

Então, é necessário que o ator compreenda que há um papel no teatro *que ultrapassa todos aqueles que ele interpretou ou que ele interpretará, mais belo de todos e com os quais estes se enriquecerão: trata-se dos* deveres que ele tem diante do teatro, *autores clássicos, autores modernos, poetas, público, essa religião da personagem, de conhecimentos dramáticos propriamente ditos; é preciso que ele compreenda que passou o tempo do egoísmo fácil de outrora, que, se ele não quiser se dar conta, é ele o primeiro que está ameaçado, mesmo se ele for bem-sucedido amanhã nessa outra nova via.*

Somente há verdadeira arte dramática e aprendizagem para ele no teatro.

Quando os autores fracassaram sucessivamente sem deixar regras duráveis – e isso desde o século XVII –, quando essas regras são apenas simulacros derrisórios de uma técnica perdida (e não falo somente da dicção, da gesticulação, da encenação e de todo o aparelho de cena, porque não progredimos a esse respeito dois dedos além do século XVII, mas quero falar do sentido dramático que prescreveu, que está fora de moda; nossos antepassados, comediantes do século XVII, praticavam sem ciência, como ignorantes, mas eram "mestres". Hoje, todo mundo "sabe" um pouco, sabe-se que a dicção, o ritmo e a respiração são partes de nossa arte; mas não se sabe absolutamente como praticá-los; se se sabe o nome da coisa, o seu uso se perdeu. Era o contrário para aqueles do século XVII), quando (eu retomo) os autores fracassaram sucessivamente, que V. Hugo precisa de Frédérick Lemaître para triunfar, que Sarah Bernhardt e Coquelin são necessários a Sardou, que Talma ultrapassa com seu gênio "imperial" os reis do teatro, é que o teatro está doente e que ele se sustenta apenas por seus atores.

O ator torna-se o herdeiro (bastante impotente se isso perdura, ele aí perde os seus meios porque ele se infla, esquece seu papel e sua posição). Entre a fábrica que não tem materiais de qualidade e os compradores, é ele que deve manter a clientela e sustentar o interesse. São os atores que devem tomar nas mãos os interesses do teatro, na confusão em que este se encontra, na falta de autores e de regras, na falta desta quietude comercial necessária que a guerra destruiu também, por causa desse auxiliar que é sobretudo o cinema, que ainda não se deve considerar demais como um amigo seguro.

Além do mais, quem poderia cuidar dele? Os autores ignoram o comércio do teatro e suas necessidades, e se eles quiserem falar sobre isso ou considerar esse ponto de vista, eles perdem todas as suas virtudes. Como nos contos de fadas, a ambição ou o gosto pelo lucro os torna impróprios para seu trabalho desinteressado, e resta considerar a Sociedade dos Autores em sua eficácia.

Tudo vai mudar amanhã, *vamos estar prontos para essa mudança, tomando consciência de nossos deveres, de nosso papel, conhecendo* *nossas ocupações e nosso ofício, e abandonando resolutamente todas as pequenas questões secundárias, todas as preocupações sindicais, pequenos problemas que não existem e nos afastaram do verdadeiro problema, o triunfo dos sentimentos e das ideias dramáticas.*

O teatro, de outro modo, nos escapará, fugirá de nós, e a responsabilidade será nossa em face do público e dos autores que virão nessa situação nova.

O teatro se tornará, e nós com ele, uma espécie de indústria mais ou menos nacionalmente universal, na qual não seremos mais do que unidades como os operários das usinas nas quais se trabalha acorrentado? Serão as produções do espírito matérias sintéticas e artificiais confeccionadas por métodos de coordenação coletivos? E o público perderá também sua opinião, o que faz sua virtude, seus valores individuais, para tornar-se essa massa compacta, o rebanho que será alimentado ao grau das decisões daqueles que quererão transformá-lo pela necessidade de dirigi-lo e de servir-se dele? A arte dramática vai tornar-se um sistema para alimentar moralmente ou educar tendenciosamente as massas? Ela vai abdicar da sua razão, do seu sentido, do seu poder de emoção sobre o livre-arbítrio do espectador?

Evidentemente, entre as instituições atualmente ameaçadas, o teatro é uma das primeiras. O cinema não saberia deixar indiferentes os poderes públicos. Será preciso também cuidar do Teatro e se não cuidarmos dele e não encontrarmos alguns grandes poetas, ele vai ficar bem anêmico e bem doente.

A guerra atual não acontece unicamente entre aviões e canhões, ela tem por desafio uma liberdade do espírito humano, da qual o teatro foi até aqui uma das mais fortes cidadelas.

Entre os monumentos erguidos para o culto do espírito, o teatro é um dos mais antigos e dos mais importantes. Nenhuma tribuna política tem uma independência igual, um desinteresse comparável, uma grandeza maior.

Hoje, o cinema acaba de levar de repente a arte dramática a um grau de vulgarização e de comercialização tal que a questão do teatro deve ser colocada ao espírito *de todos aqueles que o amam. O cinema acaba de perturbar a arte dramática, suas leis, seus usos, com uma rapidez e um sucesso inauditos.* No *fundo de mim, não estou inquieto por causa do teatro, eu o amo muito e conheço demais sua superioridade e seu poder real, ele é para mim uma religião do espírito; mas não estou certo de que todos aqueles que o praticam ou que vivem dele atualmente estejam também convencidos de que não tenhamos que suportar alguns anos penosos de pobreza em todos os sentidos, e é disso que é necessário falar e prevenir aqueles que vêm.*

Então existe um plano para colocar minhas ideias e minhas notas:

Defesa e ilustração do teatro
e dignidade do ator em 1943.

Se essas propostas são inúteis, elas podem ao menos fixar para o ano 2000 – são somente 57 anos – o estado de espírito de um ator em 1943, *na época conturbada que atravessamos, e também a espécie de reinvenção, de ressurreição do teatro, tal como me agrada há muito tempo, com paciência e com uma ternura que me alimenta, para reencontrá-lo, redescobri-lo, para gostar mais daqueles que se quis que eu gostasse, os clássicos franceses.*

Eis aí, é tarde, não avancei mais, tudo isso é confuso e enfumaçado, como sempre. Escrevi demais, estou cansado, e não ouso sequer me reler.

Medellín (Colômbia) – 3 horas da manhã.

À MEMÓRIA DE JEAN-LOUIS[1]

A cortina desceu no último ato de *Ondine*. A representação acaba de terminar. Ninguém veio me ver. Eu subi para meu camarim e, ainda todo coberto pela couraça de papelão, por essa armadura da Idade Média que me fez Tchelitchew, resfolegando e suando, ainda perturbado física e emocionalmente, sentei-me à minha escrivaninha para anotar algumas impressões singulares experimentadas durante a atuação. É uma mania que não me deixa mais há alguns anos, e que me atormenta. Mas eu me entrego a ela para me desafogar e me acalmar. Parece-me, quando termino, ter me liberado desse encantamento incompreensível, dessa possessão incômoda experimentada durante o exercício da representação e também desse desprendimento de si. Tenho a impressão de ser liberado daquilo que se introduziu em mim e de ter reencontrado, esforçando-me por explicá-lo, minha identidade.

A hora é agradável; a apresentação foi boa sob todos os pontos de vista; é bom ficar sozinho, ainda todo engordurado de maquiagem, no intermédio do teatro e da vida laica.

Esta noite anotei, em minhas observações clínicas, que a atenção do público no terceiro ato foi crescente de uma maneira muito mais rápida e muito mais intensa a ponto de eu ter me sentido emocionado até ficar incomodado – uma perda de identidade que me deu medo. O silêncio era feito de imobilidade, de uma espécie de aniquilação dos espectadores a ponto de eles parecerem inertes, o que avivava ainda e tornava mais terrível a sua presença. A sala era um abismo que flamejava, uma reverberação. Eu dizia meu texto como na beirada de um precipício, temendo tropeçar em uma palavra, e minha respiração estava difícil.

---

[1] Interlocutor imaginário cujo nome foi composto por Louis Jouvet partindo de suas iniciais invertidas. (N. E. francês)

Talvez eu estivesse fisicamente em condições de inferioridade e tivesse perdido o controle e o sangue frio. Talvez eu tenha escutado demais a sala. É meu costume, e eu o levei esta noite adiante demais ou por tempo demais.

Porém, desde o começo do ato que exerce uma espécie de dominação sobre todos, pessoas da cena e da sala, havia nesta noite uma emoção mais sensível que de hábito. O grupo de servidores dispostos em meio círculo atrás de "Ondine" escutava com uma verdade de presença que lhes era fácil. Parecia que era a primeira vez que eles representavam. Não havia esforço algum em qualquer um deles, nem qualquer desses traços de cansaço que se percebe às vezes em um ou outro.

Que qualidade de público, que sensibilidades particulares preenchiam a sala? O que criou nesta noite, mais do que normalmente, essa plateia mais rara e mais perfeita? A que razões atribuir isso? Uma comunicação que atingia a comunhão, uma atenção em que se sentia o público tão desprendido de si mesmo, uma espécie de aniquilamento do qual tive dificuldade de me proteger, de me liberar? Sentíamo-nos atolados no sensível, um peso de sonho, um ralentar da vida em torno de si e em si. Como uma fusão lenta, além da ribalta, de uma massa que, bruscamente, se iguala e cujos componentes se soldam para se tornarem um só.

Esse desprendimento, esse sentimento do dramático que ultrapassa o aparato teatral, foi excepcional nesta noite. Gradativamente, ultrapassando a atenção que se fazia cada vez mais densa, sentia-se o silêncio se espessar, a vida ralentar, e uma espécie de sublimação, de evaporação sensível se fazia até um desprendimento, um aniquilamento do corpo; e, no entanto, sentia-se uma via espiritual e sensível nesse estado físico estupefaciente, doce e terrível.

Entrada do amigo J.-L. que, com curiosidade, se inclina e vê que não é a correspondência que olho, e me pergunta se vou levar muito tempo naquilo, se é para uma próxima conferência. Brevemente, eu lhe conto sobre minha mania e meu desânimo. Ele diz que isso só pode ser um estado intermediário entre o pensamento e a ação, e é lógico que tudo o que anoto não pode ser preciso. São influências.

É exatamente isso que eu gostaria de fixar em meus pensamentos. É impossível. O cavalo de corrida não pode contar o que ele experimenta e não pode concluir o que quer que seja. É sempre demasiadamente íntimo e particular.

Discussão sobre a inutilidade dessa pesquisa, e essa mania de se contar, acreditando que se reflete, e de encontrar o que quer que haja de geral sobre um ofício em que tudo é tão confuso. É uma falsa biografia que se quer que sobreviva e que não tem verdade alguma; é uma simulação.

Ele me diz que seria melhor se eu falasse de mim em minhas lembranças. Eu lhe digo que tudo o que se escreveu sobre isso é, por um estranho sortilégio ou por uma maldição, em particular, propriamente idiota. Exemplo Goldoni.

– Tudo aquilo que se usa em matéria de literatura dramática não vale nada.

– Que não há nada e que quero saber se se pode adquirir nessas questões um conhecimento qualquer. Eu não encontrei nada.

– Mas se fiz com que compreendessem que não é tão simples, já é um progresso.

– É tornar pesado o espírito; tudo isso é místico.

– É oprimir o espírito em detrimento da imaginação.

– Posição desesperada do ator em seu ofício; não há nada que o esclareça. Ofício físico. Tudo volta a esse ponto de partida e a esse fim.

– Meu querido, você acredita que esse edifício é um teatro?

– Não é bom, mas é!

– Você acredita que as pessoas que atuam lá dentro são atores?

– Sim.

– Que eles têm talento?

– Alguns.

– Que todos eles têm necessidade de refletir sobre seu ofício?

– Talvez.

– E que seja necessário caraminholar tanto para exprimir sentimentos e sensações já escritos nas obras?

– Atuar? O que representar? É um jogo para todos os autores diferentes, para todos, todos, e é tão complicado.

– Bastante...

– ...

– O que você ensina no Conservatoire?

– Nada.

– E além disso?

– A respirar...

– Escreva-me suas lembranças. O que você acabou de ler para mim é confuso, pedante e enfadonho...

– Quais lembranças?

– Sobre sua vocação, sua infância, suas emoções, seu primeiro contato com Molière...

– Eu gostaria de compreender...

– Compreender o quê?

–Tudo aquilo que não se compreenderá jamais.

– Eu gostaria de explicar...

– O quê?

– Faltam explicações.

– Elas matam e elas estão na moda.

– É um mistério.

– Foi o que você disse de melhor.

– Verdades que é preciso admitir sem querer compreender.

– O que você pode ensinar?

– O instrumento. É depois de tê-lo manejado por muito tempo que você começa a falar com conhecimento. O pincel de Hokusai e as cores de Renoir.

– Voz – pose

– respiração

– articulação

Conclusão: Escreva lembranças e cuide que elas sejam divertidas. Não ataque ninguém, nem as pessoas, nem as instituições. Divirta-os. Trate de ter uma grande tiragem. Se todos os comediantes ficassem curiosos com o seu livro, e se houver, além do mais, espectadores, mesmo de cinema, que o comprem, você teria admiravelmente realizado com sucesso aquilo que você quer fazer.

*

LEMBRANÇAS PARA MEU AMIGO JEAN-LOUIS

Jean-Louis nunca leu esse primeiro capítulo, mas continuei no espírito que ele me fez entrar, como se fosse, ainda, o leitor e o confidente dessas palavras.

– *Qual é o interesse de suas palavras?* Eu vejo bem sua originalidade em relação a todos aqueles que o senhor cita com desdém e que despreza visto que é ator. Mas o que o senhor poderá dizer que aqueles já não tenham dito? E uma vez que o senhor é ator falará também com parcialidade. Será uma parcialidade diferente da deles, mas ela não será mais objetiva; ela não tocará mais fundo. *Porque não há fundo verdadeiro nesse momento dramático* que é o teatro em uma representação. É uma espécie de colaboração feita com elementos muito diferentes – texto, sensações em voluntários ludibriados. A boa vontade do espectador é tão importante como a do ator, tão necessária; não se deve negligenciá-la.

Se o comediante simula, ele tem prazer nisso. O espectador também tem uma boa vontade menos bem recompensada, frequentemente, e tão mais importante porque ele não tem imediatamente o prazer que tem o ator no início.

Esse momento dramático em que o senhor está mais amalgamado, do qual é mais responsável que os outros, é raro, me dirá, único, que seja. O senhor é provocador do público e cúmplice do autor. Como quer separar daí a sua parte e julgar ao mesmo tempo aquele que o senhor parasita e aquele que o senhor ilude? O que o senhor parece e o que é? O que se tornam, nesse instante em que sua personalidade está comprometida na sua boa-fé e absorvida, aniquilada pelo seu ato, suas possibilidades de julgamento?

No momento em que o senhor está desdobrado, pode, além disso, analisar essas sensações e descrevê-las? Deve perder obrigatoriamente seu talento de atuar, ou então fará apenas a descrição de uma espécie de sensação-ideia, como uma irisação que se faria no senhor, mas na qual podem vir as ideias, impressões fugidias estranhas, e que valem sobretudo por sua rapidez, sua instabilidade.

A análise, o controle, a introspecção pessoal tornaram-se agora capacidades mais fáceis do que na época de Descartes? Eu não penso assim; mas acredito que elas se tornaram mais comuns, mais usuais.

– Há mais ciência hoje, quero dizer, mais habilidade consciente, conhecida, vigiada, controlada, em nossa época, para fazer teatro, que nas épocas anteriores. Pelo menos a ciência do teatro, que perdeu nas questões materiais, ganhou do lado do ator.

Foi necessário esperar o fim do século XVIII para se ter uma obra sobre o comediante que tenha algum interesse, que seja psicologicamente verdadeira, *Paradoxo sobre o Comediante*, de Denis Diderot.

Tecnicamente, sabia-se, tinha-se codificado a arte da cenografia, da maquinaria, da encenação, há muito tempo, e tinha-se sobre essas questões noções que, a cada dia, aliás, se perdem porque seu interesse diminui.

O ator, a arte de atuar, a psicologia do ator precederam esses pontos de vista, e fazem-se hoje peças em que a cenografia não importa mais e nas quais três personagens são suficientes, à maneira dos heróis de romance, para entreter uma sala que teria antigamente bocejado diante de suas considerações um pouco pessoais demais e nuançadas demais: peças de Raynal, peças psicológicas; por trás de Hervieu, Lavedan, Bourget, existe apenas um pobre melodrama; de Curel, etc...

O problema do futuro teatro me parece se colocar em relação ao ator. Quero dizer que, na balança de todos os elementos do teatro, o autor está colocado fora do debate, porque ele aí é e será sempre soberano. É o ator que me parece o elemento dominante nesse momento, com a apreciação, o estudo de um novo sentido dramático, de um novo sentimento do dramático, de uma dramática, de uma arte de dramatizar que é completamente moderna e de que o envelhecimento das fórmulas precedentes e a novidade do rádio e do cinema são as causas.

Eu me afastei de minha ideia.

– Qual é o interesse do seu propósito? Do seu ponto de vista sobre o teatro em relação aos outros participantes? De que originalidade, de que superioridade o senhor pode se valer?

O senhor diz ao crítico que o texto não é feito para ser comentado. Mas já que ele somente pode ser acessível quando o senhor lhe faz a honra de animá-lo com o seu talento, deixe-me usufruir disso, lhe dirá ele, e não deixará de ter razão. Deixe-me falar desse texto escrito com a escrita. Feito para ser dito, ele o será pelo senhor sem prejuízo.

– Eu paro o senhor aqui, porque há prejuízo no uso pedagógico que se faz dele.

– Eu admito. Estou de acordo. Mas ele não saberia ser tão grande como o senhor diz, e há vantagens constituindo para o senhor uma clientela advertida e que, apesar de tudo, por esse esnobismo das letras, o ajuda tanto, se não mais, do que o incomoda.

– Deixemos isso de lado; voltaremos a isso outro dia.

– Mas eu prossigo, se me permite. Diga-me, em que o seu estudo, seus pontos de vista, suas explicações e suas críticas podem ser originais, novas e, sobretudo, eficazes sobre a questão do teatro?

– É um ponto de vista que nunca foi dito.

– Quase nunca. Mas qual será a novidade? Se é para aumentar os debates e alimentá-los, o senhor combate a si mesmo, pois luta contra as palavras e as rapsódias da crítica e dos outros comentadores.

– Mas o ponto de vista deles a princípio não é jamais o nosso. Nós apenas consideramos o teatro no que ele tem de ativo, de vivo, de eficaz na ação; e eles o consideram em seus efeitos e naquilo a que ele tende por uma espécie de envelhecimento no seu valor literário e tradicional.

– É, evidentemente, um ponto a favor do senhor, mas o senhor pensa que o que o senhor dirá será em benefício do teatro?

– Não no sentido que eles o entendem, mas em um espírito profissional. Nós, atores, podemos encontrar nesses estudos um benefício e, consequentemente, uma melhoria do teatro.

– Eu concordo de bom grado, mas servirá então apenas para os atores, porque a vaidade que o senhor atribui aos críticos não lhes permitirá jamais que se sirvam dessas dissertações. E o senhor acredita que seja necessária tanta ciência para fazer um ator, e que esse papel intermediário requeira tal saber? "Não estenda seus conhecimentos além de suas necessidades." É um provérbio antigo. Um ator não tem nada de estável em nenhuma forma no seu saber. Sua ciência é feita apenas do talento de Corneille ou de Molière, de Victor Hugo ou de Giraudoux, segundo os autores que ele interpreta, e segundo o público diante do qual ele os interpreta. É uma ciência, se assim se pode chamar, transitória, passageira, uma espécie de moda de *savoir-faire*. Costureiro ou ator, há um fundo de saber, mas tudo muda de repente seguindo a inspiração da época.

– Essa ciência, por mais fraca que seja, é importante. Um determinado ator revelou por vezes, se se pode dizer, uma obra ou um autor por uma interpretação, um sentido, que outros não haviam ainda descoberto antes dele. Há em nossa tradição, falseada às vezes pela crítica – e disso também lhe falarei –, correções necessárias. Eu fui assombrado por Molière, por Marivaux, por dez outros autores, por uma sensibilidade minha, pessoal, que me faz contradizer o que dizem os críticos sobre essas obras, porque eles falam delas do ponto de vista literário, porque eles não adivinham como nós o sentido de execução delas. O tom não está somente na escrita; ele está também na dicção.

– Então sua ambição é também explicar esses autores do seu ponto de vista, de comediante, enquanto executante?

Seria mais simples, no lugar de procurar escrever, quer dizer, exercer um ofício que não é absolutamente o seu, executar aquilo que o senhor escolheu montando esses autores e dando uma demonstração bem mais eficaz de suas ideias do que o que poderia dizer.

– Isso é verdade; mas não se pode montar tudo, e é difícil fazê-lo. Isso requer encontros, circunstâncias que não são viáveis frequentemente, e penso sobretudo no estado do teatro de amanhã, naqueles que nos sucederão, e eu gostaria de orientá-los na direção dessas obras de teatro que são pura literatura, nas quais creio que reside da melhor maneira a perfeição desejável, mas que os literatos negligenciaram.

INTERROGAÇÕES SOBRE O TEATRO

São, antes, confissões ou confidências – depois de trinta anos de prática.

Elas testemunham sobretudo um estado de consciência pessoal ou profissional. O teatro me aparece sob todos esses aspectos como um enigma. Ele provoca em nós uma perturbação, uma desordem, efeitos difíceis de explicar.

Há duas maneiras de fazer ou de considerar o teatro: na superfície ou então em profundidade e em altura, quer dizer, na vertical do infinito.

Para mim, o teatro é coisa espiritual; um culto do espírito ou dos espíritos.

O teatro multiplica, amplifica em nós a vida e, mais e melhor do que qualquer outra ocupação, a coloca em forma de enigma; única resposta, por assim dizer, se é que o enigma pode ser considerado resposta. E parece-me que esse enigma tem resposta apenas na invenção ou na imaginação de um além com o qual nos comunicamos incompreensivelmente pela poesia, pelo "espírito", por uma interpretação da realidade.

Eu sei que tenho o espírito dogmático e místico, mas ainda que muitos de nós se convertam no fim de suas carreiras e se retirem do mundo, não tenho nada ainda de um piedoso solitário chefe de trupe, e não tenho também qualquer gosto pelo espiritismo e pelas mesas que giram. Victor Hugo, durante o seu exílio em Guernesey, fez, com muitos outros, um uso desanimador desses móveis.

Dividido, sacudido continuamente entre sentimentos contrários, minha vida se passou no teatro em uma servidão voluntária, na qual o desgosto se misturou ao fervor e o desânimo ao entusiasmo, e, como todos aqueles que trabalham ou agem, tentei tudo aprender e compreender desse jogo e de seus participantes. Apesar das desilusões experimentadas nessa vida de ilusões, tudo hoje me parece maravilhoso, mas tudo, infelizmente, é incompreensível.

Incompreensão daqueles que vêm sentar-se em uma plateia de teatro, daqueles que se empenham no palco, daquele que escreve a obra dramática... Todas essas atividades são apenas esforços sórdidos e baixos, mesclados com elãs e transportes sublimes.

A missão do ator é acompanhada de defeitos tão mesquinhos e tão desoladores que ele passa sua vida desinteressado, sem ter a menor consciência de suas taras, e é sua inconsciência de tudo o que ele é ou do que ele faz que o faz brilhar melhor.

Por uma pesquisa trabalhosa e contínua, levei meu gosto pelo dramático a todos os domínios do teatro. O prazer da curiosidade e a pretensão de conhecer fizeram-me estudar tudo o que se pode aprender: arte de atuar, de encenar, de fazer o cenário, de pintar e de iluminar, ciência do construtor ou do arquiteto de teatro, cenários e figurinos, história, literatura, psicologia, comentários e críticas, lembranças sobre o teatro. O incerto, o vago desses conhecimentos, suas mutantes aplicações, sua instabilidade me dão hoje a impressão de que o teatro todo é apenas amadorismo, uma atividade sem ciência, um conjunto de tentativas, ou de experiências cujas causas ou fontes são confusas e obscuras, e cujos golpes mais ou menos altos na sensibilidade apontam, ao longo dos séculos, em direção a alguma coisa ou a algum lugar, deixando no espírito uma imensa interrogação.

Tudo o que fiz no teatro, tudo o que procurei conhecer, me deixa insatisfeito. Se me interrogo, não procurei outra coisa senão saber, e só o prazer que ali senti me resta hoje. Mas tudo o que senti nas quentes efusões que me deram esses "momentos dramáticos" parecia me indicar uma descoberta próxima... que eu não obtive ainda.

Eu me sinto levado a colocar o problema do teatro em um sentido mais geral; eu experimento a necessidade de uma atitude que religaria as contradições que sinto e que experimento a cada dia.

É isso que se pode chamar de a busca de um dogma?

*

A história de Robinson Crusoé é uma pobre aventura comparada à vida maravilhosa que se pode viver em um teatro.

Mas há nessa vida *elementos de corrupção*. Eles vêm todos de fora, daqueles que querem lá se misturar sem querer lá estar, da ignorância daqueles que a praticam, ou da impossibilidade de estar sempre em estado dramático (o que é o estado dramático?), intrusos, profanos, diletantes, e essa pobre humanidade que se mistura a tudo aquilo que se faz, para atingir o sublime.

Porém, o teatro é coisa espiritual, incontestavelmente.

Nada justifica essa explicação, essa solução bonita e cômoda. Seria necessário demonstrar ou ao menos fazer pressentir.

Eu sinto essa afirmação em uma certeza repleta de intuição, mas tenho dificuldade para comprová-la. Provavelmente, essa é uma maneira de ver que trai meus hábitos mentais e não é uma explicação.

É preciso um raciocínio sólido, com um pensamento justo e denso para escrever essas palavras. É apenas um ponto de vista, e qual é seu interesse?

*

Tudo o que escrevo são apenas sensações que me vêm, seja representando, seja ensaiando, sobretudo. Elas nascem em mim, essas sensações, pelo que faço, pelo que fazem os outros, mas elas são fugidias e não são nunca suficientemente descritas. Essas sensações se iluminam em mim sob forma de ideias, mas nascentes, imprecisas, fuliginosas. A surpresa que experimento deixa-as perto demais do estado físico, e não posso parar para pensá-las verdadeiramente e amadurecê-las. Tenho o sentimento de uma revelação súbita e, na minha alegria, apresso-me para fixá-las, anotá-las, com uma espécie de arrebatamento e de avidez. Mas são somente engodos, fingimentos de ideias, difíceis de transcrever, pois elas são ainda imprecisas na superfície do estado físico, e o fato de anotá-las apenas acusa o que elas têm de informe e de inexistente para o espírito. É um aumento contínuo de associações de ideias, de descobertas, de bruscos esclarecimentos sobre as mais diversas questões.

Eu escrevo depressa, no calor das sensações; o pensamento não tem tempo de nascer; não há em minhas anotações descrições precisas ou ideias claras. Mergulho a mente nesse emaranhado de palavras a fim de recuperar algumas ideias que preenchem numerosos cadernos.

E, além disso, quem é o escriba nesse negócio? Sou eu ou o comediante? Com certeza, jamais completamente um ou outro, e me sinto entre eles, a me reler, como o secretário enlouquecido de um médico que tem o prurido da observação ou de um doente que tem mania de se escutar e se analisar.

*

É o efêmero do teatro que me faz pressentir algo maior por trás?

São suas baixezas, suas pobrezas que me fazem procurar compensações?

É o desejo de durar, de sobreviver, que me faz ver aí algo de espiritual, uma renascença?

*

O teatro impõe uma transformação – sutil, lenta, mas importante. Qual é ela?

Qual deve ser ela, se não uma transformação em um pouco de vida interior? Seria alcançar uma consciência maior de nossa existência, consciência do invisível?

Evidentemente, o teatro será espiritual, mas ele não o é naturalmente.

Se ele sempre o foi, foi mesmo na pior das hipóteses, mesmo na indignação do espectador provocado, chocado.

Sonha-se no teatro, é outra parte que se deve despertar, é mais ou menos o que diz Rilke: “A vida é apenas o sonho de um sonho, mas é em outro lugar que se é despertado”.

O teatro é uma dessas colmeias onde se transforma o mel do visível para fazer dele o invisível.

*

Criação, invenção dos homens para chegar acima de suas ocupações. Busca de uma expressão superior no espiritual.

Sentido diferente a cada época.

Sonho projetado ou elaborado em uma distração, um ápice artificial ou provocado. Distração orgânica, chamada da alma ou dos sentidos?

Representação de sua própria vida ou da imagem que eles fazem dela.

Povoamento de sua solidão ou de sua vida interior.

Exorcismo para combater cada um dos fantasmas pelos quais eles são habitados.

Sacrifício, sortilégio por feitiço sobre efígies que se chamam personagens ou heróis, sacrifícios para apaziguar esses espíritos por encarnação?

Jogo pueril que não vai mais longe nem mais alto que o jogo das crianças.

Ninguém está preocupado, ainda, em traçar os limites dessas atividades, e os que tentaram se limitaram a encontrar razões particulares e explicações, mas que não preenchem jamais o vazio imenso dessa questão.

*

O que é o teatro e por que se vai ao teatro? Por que se faz teatro?

Uma incessante análise deixa esses enigmas em peças destacadas que não têm nem sentido nem interesse, em uma particularidade na qual aquele que quer refletir se especializa sem proveito, porque todos os seus pontos de vista particulares são variáveis a cada época.

As desconstruções que se pode fazer em uma época não ensinam nada de um ponto de vista geral. O problema Shakespeare ou Molière, o mecanismo do teatro raciniano ou hugoano, visto no conjunto, fica no estado de problema ou de mecanismo. Claudel, Giraudoux, Marivaux e Musset, uma vez desconstruídos, não têm mais sentido. Cada um os desconstrói à sua maneira, e a reconstrução, quando se consegue, não explica nem o funcionamento da obra nem seus efeitos.

Ocupação licenciosa ou espiritual, mistério de Elêusis ou culto de Baco, sobre os quais cada um epiloga a perder de vista, entretenimento ou alimento da alma, são os dois pontos extremos, os dois polos, os dois aspectos dessa atividade.

O espírito fica tomado por vertigem e volta-se para as mais diversas questões.

Se esse ofício é apenas sensação, avidez de emoção, aquecimento de sensibilidade, amplificação de vida, necessidade do corpo, o que faz aí o espírito?

E que perigo ele corre, quando os primeiros fogos desse prazer e os prazeres que ele causa estiverem apagados.

Que estranhas meditações, que lembranças entristecidas que interrogações vêm ao espírito...

É um ofício em que há um risco grave de equívoco.

Onde começa o jogo, o divertimento e aonde ele conduz? É toda a questão.

Esse ofício é feito de emoções grosseiras ou é um culto do espírito? É uma mística que ele procura ou uma ginástica corporal cujos colaboradores são os costureiros e os cabeleireiros?

É a *situação do comediante* que importa considerar. É o ponto de vista central – é o meu ponto de vista – para poder falar de todas as questões do teatro e do teatro em si, e daí tirar uma ética teatral segundo o comediante.

É a *missão do ator* no teatro, que é meu ponto de vista e o melhor, porque ele está em contato, em conexão com todos os outros. O comediante é o polo da representação, e sua participação é determinante, é fundamental.

Egoísmo do comediante

Seu egoísmo vem apenas de seu prazer, da busca dessa satisfação que é inteiramente feita do prazer de ser, da necessidade desse prazer, da necessidade que ele tem de ser feliz, de ser outro e de ser feliz por poder ser outro, do prazer de seu prazer.

Ele não cederia esses prazeres por nenhum outro prazer, mesmo que fosse por muito dinheiro; é esse prazer, é o gosto desse prazer que lhe confere todo seu talento, todas as suas virtudes e todos os seus caprichos, porque não são defeitos.

Egoísmo do prazer de ser outro, vaidade de ser outro, gosto de satisfação dele, dos outros, gosto de recompensa, de simpatia, de aceitação, de dinheiro, necessidade de contentamento, e tudo por sua justificativa pessoal sobre o que ele assenta e edifica o sentimento de seu valor pessoal, de sua superioridade.

Fora isso, quais são os outros motivos que ele tem, que ele pode ter, para querer atuar em uma peça, para querer ser outro?

Agradar é sua grande regra, mas a quem? E por quê e de que maneira? E com que propósito? E com o quê? Antes de praticar essa arte do próprio prazer e do prazer dos outros, há uma meditação, aparentemente, necessária.

Ela é, infelizmente, contrária, inútil aos elãs, à avidez necessária, aos apetites do jogo, da simulação.

Talvez haja regras a serem procuradas.

Uma das primeiras (aquela de Horácio) é de apenas colocar nosso prazer após o prazer dos outros.

Mas como fazer então?

*

O público engana o comediante, não é verdade?, e o comediante engana o público. É um jogo de sinceridade, um mercado. É esse jogo que importa considerar, em sua honestidade, seus procedimentos.

*

Há no teatro realidades espirituais demonstradas e que nos são reveladas, a nós comediantes, em diferentes graus.

*

O teatro é um jogo. Ele parte, ele começa na inocência, na pureza, na poesia da infância, em sua puerilidade.

É a partir daí que ele se lança e se esquiva.

Há maneiras de fazê-lo, de praticá-lo.

(Eu penso no tratado de Larive e em seus comentários sobre Fedra: "nesse momento, as lágrimas devem vir naturalmente ao comediante", diz ele.)

Mas a trapaça, a mentira é mais frequente, mais natural no comediante do que no público, porque o comediante – que busca seu prazer tanto quanto o público – frequentemente joga apenas pelo prazer de jogar, enquanto o público tem um prazer menos egoísta, mais desinteressado, mais anônimo, em todo o caso. A generosidade do público é menos duvidosa, qualquer que seja aquela do ator.

Sentido de uma força em si mesmo, apoio de uma potência superior que dá o sentimento experimentado... De onde vêm eles?

Sentimento do sublime, da admiração.

O teatro é um dos meios para suscitar essas forças, ele as desperta pelos exemplos, ele as propõe ao comediante por uma prática feita publicamente, um testemunho forçado, e frequentemente o comediante traz a esse exercício apenas o gosto de seu prazer ou a procura de um prazer, enquanto a crença, a fé do público, é sincera.

O público crê mais do que o comediante. Trata-se de uma fé, de uma *fé de praticante.*

*

O jogo, o exercício do teatro, deve ser espiritual, abstrato, artificial, vazio, para que o ator não seja contaminado, ou deformado, nem o público, é uma demonstração no abstrato, com exatamente aquilo que é de fato necessário, com uma imersão rápida no carnal, na sensação para que ele seja sensível, que ele aja sobre os sentidos.

É um teatro da abstração da necessidade.

É o grande teatro; é o clássico.

As grandes épocas assim compreenderam o teatro, os atores e o público, mesmo nos períodos de realismo aparente (Idade Média).

É preciso partir do realismo, mas de modo sublime. É necessário fazê-lo evaporar para que ele atinja o geral e, assim, o espiritual.

É um entendimento, um acordo, uma convenção entre os executantes e os ouvintes. (Convenção do teatro, invenção do teatro.)

Mas é preciso sempre acreditar na nobreza dos ouvintes, no Espírito.

*

Haverá ainda no fim do mundo pessoas sentadas em bancos que passarão logo para outro reino.

O importante é que o teatro em que estejam sentadas não fique muito afastado do reino do espírito.

*

O teatro é feito para ensinar às pessoas que há outra coisa além daquilo que acontece ao redor delas, daquilo que elas acreditam ver ou escutar, que há um avesso naquilo que elas acreditam ser o lugar das coisas e dos seres, para *revelá-las a elas mesmas*, para fazê-las adivinhar que elas têm um espírito e uma alma imortais.

Como? De que maneira? Isso não me diz respeito mais, ou melhor, isso me diz respeito, mas como um intermediário.

Pelo menos, o teatro é feito para se mistificar a si mesmo e aos outros; quero dizer, não abusar da credulidade para o entretenimento, mas criar a contemplação, o êxtase, a meditação para iniciar-se nos mistérios que nos cercam e que trazemos em nós (mistagogia).

Mistério, dogma ou fato religioso inacessível à razão, *segredo*.

*

Sono do Teatro

Sonho sugerido, não traduzido, que ele oferece com mais ou menos sucesso. O Teatro apodera-se da consciência do espectador para acalmá-lo, adormecê-lo ou acordá-lo. Sono da arte teatral verdadeira.

Não se pode nada clarear em um lado sem escurecer o outro. Como uma luz que, deslocando-se para revelar objetos nas trevas, no momento em que se move mergulha os objetos que ela clareava em novas trevas.

O *eu* e o *si*.

*

Sobre as questões do teatro

O que se escreve é tão vão e passageiro. É tão incompleto e parcial... que não chego a me persuadir da validade, do interesse dessas anotações, e, no entanto, eu as escrevo com paixão, com um apetite de investigação e de pesquisa voraz, com essa impressão ridícula que vou de repente descobrir o segredo. Porque...

... o teatro é a pesquisa de um *Álibi*, de uma ausência.

É querer ser em contumácia, recusar-se, despedir-se de um certo número de ideias, de sentimentos, fazer uma fuga duradoura, uma escapada da vida cotidiana, depredar-se, escalar a estreita parede da própria vida, desaparecer das próprias mediocridades, desaparecer, criar um ínterim; é tornar-se invisível e inencontrável todos os dias...

Entrar no teatro é fazer uma declaração de ausência ou de férias, para um grande número de questões, variáveis e cansativas! É evitar uma quantidade de aborrecimentos, de preocupações; ficar disponível para a poesia, para o espírito, para a cosmogonia, para a metafísica.

Com abomináveis questões comerciais que de repente nos abatem, mais do que em qualquer outro comércio ou indústria.

Ah, faz-nos pagar caro por nossas férias! E por nossas ausências, e por nossas distrações – Nosso Álibi.

*

Passar sua vida nas sensações, nas peripécias, nas calamidades, nas aventuras, nos sentimentos de Hans, de Arnolfo, de Don Juan, de Tartufo, das personagens de Musset ou de Marivaux, é sempre melhor do que ser dentista ou vendedor, farmacêutico ou contador; mas há uma *maneira de fazer isso*.

Não se trata somente de *fugir* de algo, ou de querer *ser* essas personagens, igualar-se a elas, acreditar que se é essas personagens, que se *viverá sua vida* ou que se vai *ficar parecido com elas*. Há uma vaidade obrigatória, desculpável, necessária para iniciar esse exercício.

Há um ponto de partida, um começo, que ninguém entre nós pode negar; é necessário dizer, confessar as principais razões para o que se chama (impropriamente) de vocação. Mas não se pode ficar aí. É preciso confessar-se, constatar que não se foge de tudo aquilo que humilha ou oprime na vida (secular); encontram-se nesse ofício outros desgostos; *não somos* essas personagens, somos apenas nós mesmos – (ser outro é a grande ideia que todos exprimem diferentemente em suas declarações) – somos nós mesmos em uma diversão prazerosa, mas orientada por si – *é um ofício*.

É a *utilização de si*; é o desenvolvimento, o controle de si, nesse exercício (falacioso, vão, ridículo) que é o *segredo dessa arte* (ascese, *prática de si*), pela qual se atinge, a princípio, seu próprio desenvolvimento, humanização, maturação, sua vocação verdadeira, um *tornar-se*, conjuntamente, simultaneamente, uma excelência profissional, seu talento.

E essa *utilização* de si, esse *comportamento do ator* (é o título mais claro para esses debates) é definitivamente o problema essencial.

Segundo os autores, segundo as épocas, o ator se utiliza, se comporta diferentemente.

Há uma técnica particular para a escritura e a construção, em cada plêiade de autores.

Há uma sensibilidade particular, sentimentos, ideias, que fazem a moda de cada período,

e que se impõem ao comediante,

e que o obrigam a um comportamento especial,

uma *participação* característica que é o segredo de sua arte (e da arte de sua época) e o segredo de sua vida.

(Não se trata de um ponto de vista moral, de utilizar uma personagem; todas as personagens são inocentes, é Deus que julgará.)

Tomar-se por Ruy Blas ou Perdican, ou pelo herói verdadeiro de qualquer obra, é sinceridade romântica, megalomania, esquizofrenia. Não é necessário perder-se nesses estudos, mas definir a *atitude* do *ator*,

sua participação, seu comportamento por época, período, no teatro grego, nos mistérios ou jogos da Idade Média, em Shakespeare, Molière, Racine, nos séculos XVII e XVIII, em nossos dias; considerar atentamente de que *maneira ele se desdobra*, e os resultados desse *desdobramento.*

Da arte de fingir ou de parecer, para uma *maneira de ser* e de *equilibrar-se*, para viver.

Viver no desdobramento.

Viver na paixão e na lucidez, viver no ímpeto, no desenfreamento, na liberação de si, e na retenção, na consciência de si, refreando, freando, organizando esse primeiro estado obrigatório.

É o equilíbrio do ator no desequilíbrio, retenção no ímpeto ou no apaixonado,

desenvolvimento de uma personalidade, no abandono de sua personalidade, utilização de uma perda de personalidade (tensão, timidez, pudor) por uma busca de controle, de sangue frio, de personalidade; é uma perda ou ausência de expressão pessoal, por uma expressão fictícia de uma verdade relativa, condicionada.

É a consideração da *verdade da ilusão*, acumulação do transitório e do extemporâneo pelo duradouro e pelo autêntico.

O *Segredo do ator, se não o do teatro.*

VOCAÇÃO

No entusiasmo e no prazer de seu exercício, o teatro não dá àqueles que o praticam – quero dizer, aos comediantes, aos intérpretes que são seus principais animadores e os mais apaixonados que existem – a oportunidade de refletir sobre os problemas da profissão, e se há uma interrogação que vem às vezes ao espírito, a atenção que se dá a ela é bem fortuita, fugidia. Porém, quando se praticou durante muito tempo, quando se é encarregado de iniciar principiantes na profissão – seus sucessores –, uma interrogação vem, tardia, persistente, e você se pergunta, de repente, que estranha vocação o levou a essa prática, que razões o levaram a suas ocupações.

Toda semana essa palavra vocação soa em seu ouvido.

Por que diabos estou nisso? Que mania, que estranha anomalia, que desregramento, como dizem os Pais da Igreja, me reduziu a essa condição de querer arremedar e imitar?...

E por que eles mesmos estão aí nessa sala a me olhar? – Qual curiosidade? Qual sentimento de derrisão me atinge e me degrada de repente?

E os autores, por que eles escrevem? Esse desencadeamento, essas ternuras, essas confissões? A que servem?... Qual estranho gosto de inventar, de provocar? De complicar, ainda, e de amplificar.

É o mesmo gosto, a mesma necessidade; necessidade de existir, de viver realmente melhor do que na vida comum, em uma realidade mais elevada.

É a vocação dramática comum a todos os homens, instinto que os impele a "dramatizar", dramatizar a si mesmos, e dramatizar o que os cerca e de que eles não chegam nunca a atingir o sentido, a "compartilhar" – incômodo de comunicação e de participação e gosto também de explicar a si mesmo e aos outros, e de se compreender e simplesmente compreender porque se ama, se sofre, porque se vive ou se morre no eterno e no sempiterno inexplicável de nossa vida. Uma maneira de querer reconstituir as causas, de suscitá-las, de descobri-las e de dar um aspecto ou um rosto ao que se chama de destino.

Vocação do ator. A primeira que se traz no espírito. Por que aquele homem lá longe sobre aquele palco? Eu parei de repente de participar desse jogo, não acredito mais nele e me surpreendo tanto de estar lá quanto de ver lá esse homem que se agita. Eu o escuto e eu não o vejo mais ou eu o vejo e não o escuto mais. Há um divórcio entre mim e ele, entre ele e ele também, lá, que não tem mais suporte, o que os unia está destruído. É um aniquilamento, uma destruição total.

E o autor revive sua peça ao vê-la ser representada. Ele se amplifica ou se encolhe conforme seu sucesso ou de seu fracasso.

Há aqui ondas humanas de sensibilidade, de inteligência, de *inteligibilidade*, de emoção, de calor, das quais o teatro é o instrumento, em que ele encontra uma exploração cênica à base de coletividade, de irradiação e cujas ondas hoje captadas por transmissões mecânicas são apenas derrisórias imitações.

Graduação dessas vocações, os graus. A do ator é a mais sensível, visível, em sua anomalia, posicionado como ele está, esquartejado entre ele e ele, no torno em que ele se colocou entre o autor e o público.

Sua vaidade é mais aparente e ele faz dela ofício, ele a explora, mas no coração do espectador a vaidade não é menor, sua ambição, sua pretensão são também vivas e vivazes, e a do autor é imensa.

É uma desordem humana organizada, um mal-entendido fraternal, em que cada um procura se organizar e se colocar em uníssono com os outros, penetrar, evadir-se de si por um arrombamento generoso no tumulto dos sentidos e dos sentimentos.

É o fio condutor que é preciso encontrar, ele não para de se romper, ele não existe. É uma desordem na qual se entra e lá só há o recurso de circular evitando, rechaçando certas atitudes. Não há regras, leis. Há apenas essa atitude interior, esse comportamento que é de esforço, de atenção, uma compunção, uma *sinceridade* (caridade humana, troca, compaixão, piedade), aqui vem a palavra, equivalência de si a outros, por consideração e respeito pelos outros e por si, uma maneira de propor-se, de oferecer-se, de doar-se, de abandonar-se e perder-se, na mais admirável generosidade do sentimento do amor.

Isso começa assim: doar-se, abandonar-se e perder-se, e quando se praticou muito tempo, cegamente, de tempos em tempos, em clarões fugidios, a sensação desse estado, desse fenômeno, na desordem da ação, da agitação (na qual a ambição se mede e se afere, no fim das contas), depois de todas as críticas, as pobrezas, as indigências, a derrisão, tudo o que é humilhante, encontramo-nos depurado por uma longa prática e por uma estudiosa reflexão diante desta admirável conclusão: doar-se, abandonar-se, perder-se, uma destruição de si eficaz, um nada, que é o resultado de toda perfeição, em um além que é necessário considerar como um fim, como uma finalidade para a atividade humana e que é sem dúvida seu verdadeiro começo. Um nascimento verdadeiro.

Tudo começa por uma aparência de egoísmo, de vaidade, de pretensão, em que algumas vezes se permanece, se estagna. Mas é uma partida obrigatória, e o fundo, a razão, o instinto mesmo dessa paixão, dessa mania, dessa prática, são os mais nobres de todos os que a humanidade pode manifestar ou testemunhar de suas aspirações, de seus desejos, de sua vocação humana que se exprime no teatro, quando ela atinge sua plenitude ou sua pureza, quando ela consegue se decantar de suas pobrezas, de suas contingências.

A condição humana resume-se entre a partida e essa chegada, nesse elã, essa partida, esse êxodo de si mesmo para chegar a essa finalidade derradeira desejada por todos, esse estado de sublimação, de desprendimento e de retomada, aliás, que é o coroamento da vida do asceta. Aqui, a operação alquímica, a destilação se faz em uma desordem (sem ordem, sem princípio), tudo é colocado perigosamente em jogo, e não se pode passar nessa destilação produtos, sentimentos, sensações secundárias, vulgares; todas as paixões estão em movimento e, às vezes, para-se. Está aí o perigo mortal, culpado, desse exercício alquímico, de bruxo, de magia que se pratica como se faz girar as mesas, com momentos em que não se crê, em que se julga infantil, em que se destrói o próprio exercício, o jogo.

*

Vocação. Separar-se do tal qual. Espécie de romantismo. Afastar-se de uma *mediocridade* contente, que não busca nada, que não percebe qualquer problema fora do dinheiro e do bem-estar. Escolher em favor de duas rotas em direção à *poesia* e à *liberdade*, contra as quais Flaubert diz que há uma conjuração geral e permanente. Desejo de *amizade*, de *felicidade*; fugir da aspereza solitária que se experimenta em si, da insuportável intimidade.

Gosto também pela paródia em alguns, ironia, enganação da cólera, revolta, não querer levar-se a sério, nem menos ainda os outros. Esvaziar seu amargor. Desgosto da burguesia por certas épocas. Poder indignar-se, achincalhar. O espírito e o coração não se diferenciam seguramente jamais um do outro. Chute impaciente em convicções impostas. Romantismo de juventude. Assim também toda a adulação que se explica e se exprime. Mercado de escravos. Gosto pelo luxo, pelo lucro, pelo amor. Sem poder ir a outro lugar, vai-se ao teatro. *Em vez de descartar-se, junta-se.*

Gosto pela confidência, pela declaração, pela confissão. Orgulho de si. *Vocação*, imenso receptáculo que contém de modo confuso todos os sentimentos em sua origem pela qual é impossível encontrar os preceitos morais ou pedagógicos.

Todas as vocações são aspiradas pelas obras da época, pelo espírito dramático que sopra naquele momento: "*Pode-se hesitar antes de colocar seu coração nas mãos do público*".

É, a princípio, o próprio contentamento do ator que está em jogo, seu alívio.

*

Vocação. Viver essa vida em nós que não a vivemos e que talvez não a possamos viver.

Desfazer-se no sonho.

Querer colocar-se de repente no topo. Ter aquela potência misteriosa, alada, que é dada ao poeta. Satisfazer esse gosto por um achado do coração.

*

O ofício do ator começa pela arte de amar e de admirar. O vergonhoso é que nesse exercício seus sentimentos são a princípio profundamente egoístas e desprovidos de gosto e de julgamento.

*

Todo ator é no começo um diletante, um amador; e há poucos que se elevam acima desse estado; é o que causa a maior parte dos defeitos que se acham neles, com os quais eles se surpreendem.

*

Eles só veem, eles só julgam por eles mesmos, pelos efeitos que causam e o sucesso que recebem deles.

Eles são, nessa fase, cegos e surdos.

*

"Meu emprego não é aquele que eu gostaria de ter escolhido." É a história de todo o mundo. São poucos os que fariam por prazer o que são obrigados a fazer por dever. São poucos os que abraçaram algumas ilusões de glória. É necessário contentar-se e abster-se de ocupações que não são mais de nosso gosto. Precisamos, além dos aplausos, de consideração, autoridade ou brilho.

*

Aquele que se sente a alma de Perdican e de Hernani, e cujo corpo desmente e desfaz suas aspirações.

Não é uma vocação, é uma ambição.

Não é o desejo de servir aos outros, mas de satisfazer a si mesmo.

*

Aqueles que se creem ou que nasceram artistas, de alma, de gosto, de espírito, os pintores, os escultores natos, os violinistas, os artesãos sem ofício cujos gostos inatos torturam e que eles ignoram, e que se jogam no teatro como o faminto em um bar automático, os aristocratas que procuram uma corte e um reino, e que vivem em cubículos ou em apartamentos modestos ou pobres, todos os amantes do que a vida não traz ou que é preciso ser sábio para descobrir, que é preciso ter a experiência ou a sabedoria para aí fazer entrar todos os pesquisadores do ideal ou dos ideais, mesmo os mais desfavorecidos, mesmo os menos desinteressados, todos aqueles também que por confusão tomam a aparência pela verdade (e está lá o pior do teatro, pelo que ele é condenável ou pernicioso, mas por sua glória o teatro levou esses mesmos a encontrar na falsidade e na mentira uma verdade que, algumas vezes, a vida não deixa descobrir àqueles que não cometeram esse pecado ou esse erro de espírito), velhas condessas de figuração no cinema, velhos boiardos, antigos arquiduques que um figurino de estúdio regenera por dois ou três dias de presença no derrisório dessas decorações sufocantes, celibatários sem amor, homens sem potência, mulheres desoladas, todo esse mundo corre em direção àquele lugar milagroso como a Lourdes, doentes cuja fé frequentemente se revela depois do ensaio, confluem de todas as espécies de desejos, de sonhos, mais numerosos, mais subterrâneos do que aqueles do inconsciente e dos territórios freudianos.

*

Vocação. Sede melancólica? Do ideal que falta, a princípio, e que se manifesta por um gosto pelo prazer, pelo luxo, pelo sucesso?

*

Faz-se Teatro porque se tem a impressão de jamais ter sido si mesmo, de não poder ser si mesmo e que enfim se vai poder sê-lo.

*

Há quantidades de vocações entre esse descontentamento de si e essa vontade orgulhosa de ser si mesmo.

*

"Enfim, ele se compreende! Isso lhe é suficiente, sem dúvida."
F. James

*

O começo da vocação do teatro, o gosto pelo dramático, está no fundo de cada um de nós, ator ou espectador, o gosto por outra coisa, ou o desgosto por outra.

*

Esse vazio que eles experimentam desde o começo de sua carreira, e que eles vivem.

É a maneira de preenchê-lo que deve ser a questão.

*

Fazer teatro é retomar a vida em um plano artificial e inofensivo. É viver fora da triste realidade dos acontecimentos e fatos.

*

Necessidade de se esconder, de ser vibrante em segredo, de ficar despercebido com:

1º *um gosto por segredo*, um *desejo de se mascarar* (que está também no começo, no início da vocação) e esse gosto e esse desejo são paralelos:

2º à*queles que o comediante tem de se esvaziar, de se exprimir* e

3º à necessidade de glória, de triunfo, de sucesso, a essa efusão simpática do teatro e de seus participantes.

E tudo nasce nessa profissão de uma porção de aspirações confusas. A vaidade, o pudor e o exibicionismo são suas fontes.

*

Higiene do teatro. É *tédio de ser ele mesmo* para o ator e para o espectador.

"*Sentimento de ser um hábito e de viver uma não existência sensível.*" P. Valéry.

Sentimento de não ser suficientemente,

para sair disso o comediante faz teatro, o espectador vai ao teatro.

*

A felicidade do ator no início custa-lhe o trabalho de acreditar nela; em seguida, quando ele já se desiludiu como borboleta na chama, sua felicidade é fazer os outros acreditarem nela. Egoísmo e altruísmo. Jogar sozinho não é jogar.

*

Vocação – nobreza

Só é interessante nessa vida o que pode nos fixar, nos absorver, nos preencher, nos fazer mais existentes, mais vivos. É a preocupação de ganhar dinheiro? Talvez seja o meio mais fácil, mas certamente o menos nobre. É apaixonar-se por tulipas ou por catleias, pela fabricação de apetrechos para lareiras? Em que um ator não poderia ser considerado como um desses que vivem para o espírito e para a alma, mesmo se ele não parece tê-los, pois seu exercício, se ele não representa nunca peças baixas, é apenas o de viver nas paixões humanas e nas mais elevadas, se ele frequenta somente Shakespeare, Molière, Racine?

*

Sinceridade – Arte de enganar a si mesmo ou aos outros

No começo, o comediante quer exprimir a si mesmo. Ele acredita que pode fazê-lo, que isso é suficiente e que isso é atuar ou fazer teatro.

É uma falsa sinceridade, se Diderot tem razão de dizer que a verdadeira sinceridade do comediante está no artificial e no convencionado.

O comediante quer fugir de si, deixar a si mesmo para livrar-se, encontrar-se, revelar-se, ele quer fugir da mediocridade, do convencional, da mentira insuportável de sua vida, e entra, sem questionar, na convenção e na mentira mais derrisória ainda dos bastidores, crendo ir em direção a uma verdade superior; ele ainda ignora o segredo dessa transposição da convenção.

Ele vai, enfim – pensa ele –, alojar sua alma, seu corpo em seres dignos dele.

E a presunção obrigatória e generosa que o orienta o faz acreditar que ele empresta vida às personagens, que lhe presta ao menos assistência; ele crê que vai dar a Hamlet, a Alceste e a Perdican sua vida verdadeira, que ele vai animá-los.

É a primeira forma da sinceridade desse simulador, desse caranguejo-ermitão, locatário usurpador.

Assim começada uma vocação de teatro, o principiante não sabe ainda que a personagem existe e que ele está entrando, sem suspeitar, em uma ordem perigosa, em um mundo alarmante, em uma organização das almas, em uma zona de inspiração tanto mais assustadora quanto mais durar sua ignorância das presenças reais que a habitam e cujo desconhecimento ou conhecimento é o segredo final ou a sanção de sua carreira, castigo ou recompensa. Porque *o Herói de teatro* existe em uma vida bem superior ao monte confuso e inquieto das sensações dele, comediante. Sua impaciente turbulência, sua orgulhosa convicção só revelam o ridículo dessa primeira sinceridade.

Porque *o que é a sinceridade aqui*, se não a arte de se enganar a si mesmo? (Dickens)

A arte de atuar, quer dizer, a arte de não trapacear,
na qual existe a trapaça, em uma outra trapaça.

*

A Cabala.

– Um espectador é levado ao teatro pela primeira vez. Ele vê os atores representarem uma peça.

É o espectador ou o ator aquele que é *sincero*?

O espectador.

Não, o ator, ele não poderia representar se não o fosse.

– Um ator representa uma peça diante do público. Quem é o sincero dos dois?

O ator.

Não, o espectador porque ele sabe que tudo é falso.

– Quem é então que é sincero?

Não sei.

– Talvez seja o autor.

– Isso é o teatro.

*

O orador e o ator têm esse privilégio, essa particularidade, essa necessidade de acreditar nas coisas eloquentes, pelo menos no curto instante em que eles as dizem.

Forma de sinceridade.

*

Sinceridade: Só pode ser definida em relação a um dado momento.

Plenitude de um sentimento que não pode durar, que varia após o instante.

A sinceridade só pode ser uma relação entre sentimento e ideias ou ações, uma posição daquele que diz, faz e experimenta.

Trata-se então de considerar sobretudo o que se diz ou se faz, e as condições nas quais as coisas são expressas ou executadas, quer dizer, a situação em que se está colocado.

A sinceridade é essencialmente uma função de tal situação.

*

Da sinceridade. Posição do intérprete. Em um texto, sinceridade apaixonada, mas lógica, das personagens imaginárias de Molière. Sinceridade em Marivaux engendrando uma sinceridade particular pela execução que se torna demonstrativa. Sinceridade dos atores da Idade Média, apaixonada até a convicção pessoal. Sinceridade dos românticos. Ênfases, proferição esportiva de frases em que a sinceridade está em um paroxismo necessário para essas situações extravagantes. Sinceridade do cantor, do ator grego, pedagógica e ritual, utilização sincera de procedimentos dramáticos; exame da sinceridade seguindo os textos, as convenções, as situações, princípios de ilusão.

*

A *Sinceridade* é um *limite ideal* em direção ao qual todo mundo se esforça com uma boa e má-fé absolutas, mas o qual ninguém alcançará jamais.

É uma plenitude impossível, que seria seguida de destruição, perda da vida, porque seria um esforço que terminaria, um elã que lesaria.

Congestão do eu.

Nós só podemos viver no *instável*; atingir o conhecido ou um estado estável é contrário à vida que é apenas busca, esforço, numa constante instabilidade.

*

Não há "sinceridade".

Um sincero é um louco, um demente, está ameaçado de destruição.

O que é a sinceridade? Um estado impossível.

Essa atitude, compensada por razões acessórias, interiores, secundárias, é o começo do *equilíbrio* perfeito que dá a mentira, a dissimulação, essa nova vida interior, fonte de verdadeira vida, da artificial mais verdadeira que a natural.

Sinceridade, uma certa posição, atitude face a face com o outro, com o que está fora de si.

É um estado subjetivo em relação ao objeto.

Um estado de crise – Alceste –, exasperação, acesso de um de nossos sentimentos ou de nossas ideias, *desequilíbrio.*

*

Sinceridade verdadeira ou representada: Narração feita na hora por uma testemunha horrorizada, emocionada, refeita no dia seguinte sem febre nem emoção.

Lacônico e eloquente a princípio, verdadeiramente poeta porque não pensa no que diz. No dia seguinte, a testemunha é falante, maneirista, exagerada. Há mais intenções e efeitos. É um cabotino mau ator, ele não estava natural, na véspera, *contando.*

É a ilustração da *ação*, da *sinceridade presente.* Nascimento do texto.

*

To live in a lie.

Os diferentes gêneros de divertimento estão nas diferentes maneiras em que se pratica a mentira.

Uma época teatral, com seus autores, seus comediantes e seu público, é julgada pelas maneiras, os modos de mentir,

o conjunto de procedimentos utilizados para esses divertimentos,
a atitude que se tem para fazê-los,
as regras utilizadas por esse jogo.
Os acordos, os pactos, as *convenções* em uma palavra,
convenções que persistem criam uma *tradição.*

Onde está a mentira do teatro?
Onde está a verdade do teatro?
1) *Quem é que mente?*
É o ator.
Não, é o espectador porque ele sabe que o que ele vê não é verdade.
E o ator não mente porque ele é obrigado a crer para atuar.
Coloquemos de outra maneira a questão.

2) *Qual é, então, aquele que acredita, aquele que é verídico?*

Então, é o ator.

Não, porque ele não poderia representar se enganando completamente, e é o espectador quem por sua fé lhe facilita e permite sua mentira.

Coloquemos, ainda, a questão de outra maneira e procuremos agora

3) *Aquele que acredita e que mente ao mesmo tempo.*

Ator e espectador, sem dúvida. Todos os dois: não, não ao mesmo tempo.

É somente o autor que pode se enganar, escrevendo sua obra com uma sinceridade que não se pode (dissociar) analisar.

4) *Onde está, então, a verdade, em sua opinião?*

Eu não sei, o senhor responde, e eu digo:

Isso é o teatro.

*

Vocação.

Ser alguém. Mas o quê? Quem?

No teatro, a gente elabora amostras. As personagens são pedras de toque.

*

Cada um de nossos momentos não tem a mesma importância. O curso médio da *existência cotidiana não nos revelará os aspectos do nosso ser que ele não coloca em jogo.*

O problema do *conhecimento de si* restabelece, então, definitivamente, o *problema total da atividade humana.*

É a criação de si para si, no sentido de uma fidelidade a certos valores matrizes da vida individual.

1) *Atinge-se aqui uma atitude dogmática* que procura estruturas estáveis, que procura uma definição objetiva universal do homem.

2) A psicologia que quis recolocar essa atitude e aplicar a uma pesquisa pessoal a elaboração do problema do conhecimento de si fracassou.

A análise chegou a um revés, descobre-se que a *procura de si nega seu objeto e o dissolve*, e não encontra jamais no domínio da pura psicologia a realização desejada.

3) Para além desse fracasso, passa-se a uma *terceira* atitude, aquela da crítica,

esforçando-se em fazer a parte dos diferentes elementos, e *situando o conhecimento de si entre a atividade total da pessoa.*

É o *dogmatismo prático*, pessoal.

Nossa atividade desenvolve-se na *imanência*; cada vez que ela escolhe tal ou qual engajamento, ela exclui o engajamento contrário.

A história da pessoa desenvolve-se no tempo; ela é submetida a todas as suas limitações, assim como à sua imprevisibilidade, condição de todas as iniciativas. Tal é o sentido de nossa liberdade. Não haveria mais liberdade se eu jamais pudesse estar seguro de ter atingido minha determinação definitiva, se uma determinada e última forma de meu ser, plenamente percebida, devesse privar-me para sempre do futuro.

*

Tudo isso implica uma atitude, um sistema de atitude especialmente curioso no *ofício de intérprete*, nessa revelação de si pela imitação de um outro ser, e coloca o problema como um dilema definitivo na arte de executar.

*

Ser você, ou ser um outro.

Declarar-se ou testemunhar por um outro,

com os riscos que comportam, segundo a Igreja, essas ocupações perniciosas, nas quais o homem perde sua alma, suas faculdades, suas virtudes individuais, sua pessoa.

A solução não estaria em um serviço inteligente, devotado, em que *o exercício seria uma espécie de ascese*, tendo por fim uma higiene moral, uma prática eficaz para si e para outrem, para seu ofício e sua perfeição, para um *conhecimento* de si.

*

Trata-se de estabelecer a verdade de sua vocação.

Vocação – tornar-se (e *não chamado – vocare*),

pelo menos justificar esse chamado, que é apenas desejo, atração, solicitação.

Antropologia.

Determinação dos valores que devem orientar a ação.

É necessário ser *médico* e *psiquiatra*, antes de ser filósofo.

É necessário ser *biológico* e *espiritual.*

Instituição e restituição do homem em cada homem.

Não se trata de ajustar princípios racionais, técnicos, sábios, a partir de postulados, de dados, de experiências, mas de ficar o mais perto possível do homem, do homem em seu ofício, em sua ocupação, em sua vocação, do artesão de si mesmo, do artesão por excelência, o primeiro de todos os artesãos de si que é o comediante.

*

É necessário realizar um *determinado equilíbrio psicológico* próprio a cada indivíduo, a cada intérprete, em uma *série de exercícios de desequilíbrio de si.*

*

É necessário obter a determinação desse complexo de desejos, de aspirações, de vontades que cada indivíduo afirma no contato com o mundo, e que, no teatro, assume um valor tão nitidamente revelado e vivo, vital.

*

É procura de uma regra.

É procura de uma *hierarquia de si para si mesmo*, de si e do eu (diferenciação a ser feita),

com relação a um padrão, medida, molde, modelo = A PERSONAGEM.

*

É *procura de uma continuidade* no seio mesmo da experiência, do ofício escolhido.

*

Unidade intrínseca através das vicissitudes.

*

Ser aquilo que se é.

Tornar-se este porque Deus o escolheu. Joana d'Arc.

*

Nossa vida *espiritual* não se situa fora de nossa vida *orgânica*. Ela entra em um mesmo todo com ela.

*

Há uma herança de nós para nós mesmos.

*

Esse conhecimento de si é, então, antes, *conhecimento do que eu devo ser*, um *esforço em direção ao dever ser*, mais do que constatação do que eu sou.

*

A Sinceridade torna-se, então, um *engajamento de toda a vida pessoal, exige a aplicação de si para a realização de um destino.*

*

Cada vida é revelação do que nós somos.

*

Cada vida é esforçadamente consciente e encarniçada.

*

É *fidelidade a si mesmo.*

*

Fracassar é procurar-se onde não se está, trair sua vocação a despeito de todas as satisfações das quais uma tal conduta poderia ser a origem.

"As carreiras mais brilhantes apresentam às vezes a máscara de um fracasso total."

*

É necessário procurar uma expressão de nosso ser que tenha um valor de liberação, de realização.

Não pode haver aí consciência clara, o conhecimento de si é equívoco, impossível.

Trata-se de revelação de si, para o comediante, no contato com uma humanidade de uma natureza artificial, diferente, e de um exercício complexo, raro, difícil.

*

Trata-se de um equilíbrio que nos satisfaça, suprimindo essa inquietude mesma que constitui o princípio da busca.

*

(*Recurso a uma realidade – artificial – que nos completa*).

Saindo de si, faz-se a experiência do que se é, de seu eu.

*

O diálogo, o encontro são o único regime válido de experiência de si.

*

Nós nos afirmamos em contato com aquilo que se opõe a nós, com aquilo que nos completa (bem melhor do que na comunhão com aquilo que se parece conosco).

Assim, o homem procura na mulher não uma imagem daquilo que ele é, mas um complemento de ser que lhe falta.

O *conhecimento de si* é, assim, apenas uma derivação, uma deformação dessa *exigência fundamental* que *impulsiona o homem à procura* de uma situação em que todas as suas aspirações se encontram conjuntamente satisfeitas.

*

Conhecimento de si pelo comediante.

*

Nossa angústia, nossa inquietude de nós mesmos chegará ao fim se nós soubermos descobrir um uso conveniente para as fontes humanas das quais dispomos.

*

Torna-te quem tu és, em vez de Conhece-te a ti mesmo.

O mito da Esfinge é a ilustração do homem. À questão que lhe põe o seu próprio destino, cabe a cada um responder pela afirmação do homem em si.

Cada homem representa de si para si os papéis simultâneos do *monstro* e do *viajante* do apólogo antigo.

COMPORTAMENTO DO ATOR

CONSERVATOIRE

Audição

Lembranças desses exames, candidato pobre, angústia, coração batendo, roupas duvidosas, cafezinho, multidão "daqueles" que já foram confirmados, bem alimentados, bem embranquecidos, falsos colarinhos tinindo, físico seguro, cabelos lustrosos, "daqueles" maquiados; a campainha que se escuta no bastidor, o candidato que sai resfolegante, pálido, lista afixada, desespero e abraços, gritos e choros...

Chegada como professor! Revejo a contragosto, enquanto atravesso a sala de espera, toda a minha juventude lá.

Conselhos ao comediante principiante. Comediante, meu irmão, que acaba de passar por uma audição, primeira comunhão com o público, primeiro ensaio dessas salas chamadas gerais, oferenda de si mesmo, de sua humanidade, de seu físico.

Vem mostrar seu rosto, fazer ouvir sua voz, caixeiro-viajante de si mesmo. Quantas precauções é preciso ter para ser honesto, nesse ofício de mentira e de engano.

É aí que você vai representar, acreditando representar um papel. Não vá mais longe do que você, não procure nos mostrar que você é a personagem, mas o que você gostaria de ser, ou como você procura sê-lo; e, sobretudo, o que você *é*, na verdade. Não mais inteligência do que o necessário, do que aquela que há no texto, inteligência que é sonoridade e sentido.

Nesse comércio ilícito, nessa pretensão, nesses subterfúgios, nessa vaidade necessários, trate de introduzir, de colocar a si mesmo, o que há de mais puro, de mais secreto, de mais humano, o melhor de si, o autêntico. Procure aquilo que você possa trazer, acrescentar ao papel pelo coração e mostre sua preocupação em executar para os outros, e os dons que você acredita ter. Não tente representar a peça. Você representará demais; não se trata de ser um comediante, mas um hipócrita leal, de fazer um trabalho em um domínio no qual a sensibilidade e a alma estão em questão, entre a personagem que você escolheu e o público que o escuta e que vai procurar adivinhar em você as disposições de corpo e de espírito que você oferece.

*

Os exames, escusas que se deve fazer dessas manifestações, armadilhas, todas as más inclinações, todos os defeitos da juventude são incitados por essa tentação.

Qual é a vocação deles? Frequentemente baseada em defeitos, vícios mesmo. Mas isso importa pouco, que se queira ser professor por um gosto pela dominação ou pela regência, que se queira ser soldado pelo desejo do uniforme, isso importa pouco. A maior parte das ações humanas tem por ponto de partida, por força propulsora, motivos bastante impuros, pelo menos duvidosos. O importante é purificá-los em seguida, enobrecê-los pelo sentido do ofício que se descobre, pelo exercício, pelo conhecimento de si mesmo, pelo aperfeiçoamento que os eleva. Ser religioso por medo do inferno ou por temor da luta, ou por desgosto da vida, ou por desespero de amor, o começo não deve ser desprezado, o essencial é chegar em seguida lá onde é necessário, colocar-se no verdadeiro plano profissional, no amor de Deus, no amor de seu ofício.

Injustiça do professor, crença de que ele deve ser exigente com os outros como foram com ele, ou ser indulgente porque não o foram com ele, ou ser honesto, querer ser compreensivo quando seria necessário ser profissional. Julgamentos também sem outras considerações além de miseráveis conhecimentos superficiais do ofício. Eu me pergunto quais são as bases do julgamento de G... ou de R...? Como L... julga quando ele mesmo tem sobre o ofício noções tão pouco esclarecidas? Julgamento de G. B... que impõe aos principiantes os cânones, os modelos, os tipos característicos de uma época antiga.

Julgamentos, sob *qual ponto de vista*?

Toda *uma parte da sociedade* se julga nesses exames, e também o valor, *a consideração moral e social do ofício de comediante, seu valor comercial.*

E também uma *juventude* que se entedia, que fica desolada. As cenas que eles escolhem em relação àquelas que os outros escolheram outrora. Uma *geração se declara* por seus exames. Haveria uma *estatística* a ser estabelecida sobre o número dos candidatos ou candidatas, sobre a escolha das cenas, sobre o número dos atores que produziu o Conservatoire, sobre o número de estrangeiros que aí vêm.

Sobre a *sinceridade* dos sentimentos em uma época: há um tom geral que prima, nessas manifestações, sente-se que o chiquê, a necessidade vaidosa de ser outra coisa e de uma maneira *vazia*, é o que toca mais em nossos dias. Nada de profundo, de sincero, aliás, a literatura é hesitante. Nem um romântico, nem um clássico verdadeiro, nem tradição, nem um realista, e eles não ousam abordar o teatro literário; mesmo os mais dotados não ousam pegar as obras de efeito de Theuriet, de Bornier ou de Flers; eles só vão a elas por mediocridade. Não há nem a sinceridade ridícula e admirável da época romântica, nem a autenticidade dos naturalistas, nem a inteligência devotada a obras clássicas ou modernas, mas literárias; alguns ou algumas que pegam Claudel, dificilmente Giraudoux e Péguy, são impelidos por um sentimento de espectador, ou uma habilidade, ou por um desejo pessoal, mas não por um verdadeiro desejo dramático. É triste, é pobre, é desanimador. É apenas *pretensão*, desejo de *evasão*, crença em si mesmo, regeneração por um personagem, vaidade de se acreditar outro, nem um servidor lá dentro, nem um que seja tocado, abalado por uma obra, os mercadores do templo. Não é culpa deles, deve ser culpa da época.

*

Os concursos – verdade à venda do *savoir-faire*,

– feira de vaidades,

– artífices, prestidigitadores ou escamoteadores,

– público mais público do que nunca, levado ao quadrado de sua potência na indecência, o *parti pris*; público soberano, júri influenciado por essa massa e ele mesmo perturbado.

Nenhuma base para o julgamento – *efeito*.

Não é o público romano dos gladiadores ou das touradas, de cantores ou de cômicos principiantes de província.

Delícias da apreciação por uma multidão incompetente que quer se soltar, a qualquer preço, acha sempre tudo abaixo de seu próprio talento, e cristaliza-se sobre um físico ou sobre uma cena de efeito.

Contágio.

*

O que eles esperam de mim?

O que eles imaginam que será esse curso?

Qual serviço posso lhes prestar?

No fundo deles mesmos há um vivo desejo de saber?

E saber o quê? Seu futuro, sim – truques.

Ocupar-se com pessoas que só esperam de você receitas, procedimentos, esperando um diploma; é o Conservatoire. Seria necessário que esses alunos tivessem a princípio o sentido das dificuldades de sua profissão. Eles não podem. Eles são tapados, surdos e mudos; suas ambições, seus apetites e a ignorância total de um ofício em que não há praticamente experiência, nem ciência geral tornam todo o esforço praticamente sem resultado.

Procurar princípios? Há apenas apetites e ambições e acasos – encontros – sorte.

*

Atitude, estado de espírito do *principiante* que aborda um papel, a quem se confiou enfim um papel.

Todos os sonhos que ele já teve, as personagens que ele já é, todos aqueles que ele ouviu e as reações conseguidas, que intensificaram, exasperaram seu gosto, seus desejos, que certificaram seu poder, seu talento.

Ele é inicialmente egoísta, ele tem julgamentos (que são só reações), ele é presunçoso, tem apenas o desejo de convencer, de se satisfazer, de se afirmar, de ter razão; *ele não se questiona.*

O essencial é que o principiante, o aluno, não considere o teatro como um negócio pessoal, mas que ele tenha desse ofício uma visão objetiva.

*

O aluno estreia tímido, envergonhado, sem ousar se apropriar totalmente do que ele diz. O fato público de seu sentimento o humilha. Entre as frases ou os versos que ele tenta dizer ou declamar, há pequenos interstícios em que seu *pudor* é percebido, um *sorriso* mesmo, em um tempo um pouco mais longo, que *zomba* de si, e quer se desculpar (todo o paródico do teatro está aí em germe), e o espectador fará o mesmo em relação ao ator se este falha na sua simulação, se ele ultrapassa sua sinceridade, ou se por um acidente ou um acaso qualquer se deixa de uma parte ou de outra esse jogo de supor e de acreditar: tudo o que pode romper, por algum meio que seja, a ilusão consentida, e na qual o amor próprio se insinua imediatamente, para destruí-la. E o ator se divertirá com o espectador que "acredita" verdadeiramente na ação.

Depois, o principiante se afirma e se anima após alguns cumprimentos, ele se torna seguro de sua habilidade, orgulha-se de seus sentimentos e de sua expressão. E é o *desejo de alcançar os ouvintes* que o preocupa,[1] ser admirado por eles; depois, ele adere à personagem, ele a assimila, a recorta, a utiliza para sua satisfação, para suas vaidades pessoais. Ele fica seguro, e é a *fase do trabalho* propriamente dito. É tarde, às vezes, para poder explicar-lhe como ele deve proceder. Seu apetite, sua vaidade impedem-no de ouvir e de perceber. Apoiado em sua personagem, melhor ainda, substituído por ela por uma trapaça moral, será necessário, às vezes, muito tempo antes que ele tome consciência da *objetividade dessa personagem.* Será necessário mais tempo ainda para que ele tome consciência de si mesmo no interior dessa personagem, que ele próprio experimente esse comércio interior, essa amizade, essa troca de sentimentos entre sua sensibilidade e esse fantasma, esse manequim no qual ele deve ser a princípio só o mecanismo.

---

[1] Ele escolhe as personagens e as julga com intransigência, em relação a si.

É nesse momento que é preciso que o *sentido do controle*, que sua sensibilidade entrem em jogo.

É necessário chamar sua atenção para seus próprios sentimentos, despertar *nele a visão de uma personagem e, ao mesmo tempo, a consciência de sua própria sensibilidade.* É necessário que ele descubra em si essa *dualidade* que lhe servirá para estabelecer, de um lado, um procedimento de execução suscetível de aperfeiçoamento e, de outro, como um meio de se aperfeiçoar.

É necessário utilizar o pudor tanto tempo quanto se possa, não zombar dele – é uma oportunidade para fazer com que o ator descubra o sentido de si mesmo em relação ao que ele exprime. Tudo o que pode desenvolver esse sentido, cevar esse sentimento de dualidade é excelente para que o principiante chegue à ideia, à noção da sensação pura, do sentimento imediato, base do trabalho de expressão e de concepção.

A decomposição dos diferentes sentimentos de uma cena é um exercício muito feliz também nesse sentido. O principiante tem a tendência de tudo exprimir de uma maneira relacionada, acreditando de boa-fé que ele apresenta nuanças. A passagem de um sentimento a outro comporta *mudanças internas* no executante, as quais é preciso fazê-lo experimentar em si mesmo. Esse mosaico, *essa sucessão* *de estados* é eficaz para fazê-lo tomar contato consigo mesmo. A partir do momento que seus primeiros pudores desaparecem, a segurança que toma o principiante faz com que ele atue em uma espécie de jorro no qual ele perde a noção de si mesmo. Liberando-se, exteriorizando-se violentamente, ele foge na personagem e foge de si mesmo. Ele se perde.

Por si só é importante esse momento fugidio em que a vigilância interior que ele tem de seus sentimentos em relação à imaginação de uma personagem, a esse esqueleto de sentimentos e de gestos que lhe desenharam, esse plano, esse esquema psicológico, dá-lhe de repente o sentimento *de ser ou não ser em uníssono* com o que ele procura ser e exprimir.

COMPORTAMENTO DO ATOR

Para fazer um ator

Isso se faz com muito menos dano do que se crê.

Há tudo o que ele "viu, sentiu, tocou, manuseou, cheirou, olhou, degustou, bebeu, mereceu, sofreu, vomitou, dormiu com, supôs, observou, amou, odiou, cobiçou, temeu, detestou, admirou, tomou gosto, destruiu...".

Há suas aspirações, seus desejos, suas ambições, seus gostos e seus desgostos, de aparências mais ou menos afinadas, *um total físico.*

Um dom de simpatia a ele concedido.

Um poder de interessar ou não, de tornar atento, de ser atraente, ou grotesco.

Mas tudo isso só é *talento* quando foi afinado, verificado por *textos*, por papéis, em uma longa prática, em uma consciência de si, oh! quão relativa; não se trata aqui de filosofia, de psicologia, trata-se de uma *arte refletida*, e todos os outros são fantoches, boias de cortiça na água, nem mesmo marionetes, mas material humano tão perecível quanto os cenários de papelão nos quais eles se agitam.

Essa é uma arte menor para os comediantes de teatro.

*

O comediante é um resultado.

Ele tem para si apenas seus dons e uma natureza cuja sensibilidade varia com cada tipo.

A expressão verbal é sua mais alta qualidade.

Portanto, a obra em que ele atua vale tanto quanto o comediante.

Os comediantes prejulgam as obras.

A qualidade e as qualidades.

Comportamento do ator e do comediante.

O comediante, artesão de um autor.

Há comediantes de diferentes espécies, de diferentes estilos, como há produções dramáticas diferentes.

*

O comediante é diferente segundo sua atividade, segundo suas obras e as épocas. – O grego, esportivo, consciente da representação ou cerimônia, hábil na aparência enganosa, é um operário; ele é para ele mesmo um instrumento.

Ele se mistura a essa "arte", esse artesanato, a sinceridade, quer dizer, uma necessidade de identificação, uma identidade profissional secundária, dupla, de participação.

E essa sinceridade cria todas as nuanças do ofício, uma oscilação a propósito dessa satisfação que pratica o comediante em seu jogo e a pretensão que ele tem de cumpri-lo, de preenchê-lo.

É esse exercício que é necessário a princípio colocar em primeiro plano, a maneira como ele é executado em relação às obras, aos públicos, em relação aos "modos" do teatro e, sobretudo, em relação às intenções, aos modos dos comediantes nesse exercício.

Esse exercício vai do tráfico à cerimônia; da simulação a um modo de representação superior – de um falso real a um real construído, à identificação – participação consciente e esclarecida nos seus fins.

Trata-se de medir a consciência dessa simulação e a maneira como ela é praticada, com ou sem generosidade, humildade.

*

Preocupação com a atitude, com a impressão sobre o outro.

Ser olhado (hipocrisia inconsciente do comediante, mas constante; ele acaba por ignorá-la).

Não uma falta de natural, ele tem um *natural dele*, especial (ninguém é natural, há sempre uma personagem no fundo de cada um –

criada pelo automatismo ou artificialmente fabricada pelas circunstâncias – mais ou menos inconsciente).

E, depois, o *desejo de agradar*, de obter a aquiescência, a simpatia, de surpreender, de ser aprovado, *reconhecido*. (A fotografia.)

Tristeza de si, pobreza de si, *refugia-se com alegria em qualquer outro que não em si*; é a *fuga constante* também de si mesmo, uma inquietude amplificada que só cessa um pouco nesse *artifício procurado*.

E assim vai a vida, perfeitamente justificada pelas necessidades da existência, e depois o sucesso que é preciso manter.

É um estado particular do ator, mas que é normal ao estado social; daí saem as *atitudes*, o sentido da *solidão*, do *segredo*.

Todas as convenções sociais estão na base dessa *dissimulação*, dessa *necessidade de ser no parecer*.

*

Ator – Exercício do teatro

A personagem lendária, Hernani, Ruy Blas, esse homem que se admira, no qual o espectador vai até se encarnar por uma espécie de adoração devota, homem para as mulheres e mulher para os homens, esse semideus produzido, criado pela imaginação do público, enviado por aqueles que o contemplam e que extraem de sua aparência uma emoção reconhecida... essa vedete é apenas um homem que simula.

Metade imitação (faculdade de imitar), metade sensibilidade dúctil, o resto são apenas dons físicos, desenvolvidos, ampliados pelo exercício, um revestimento falso e artificial, para decorá-lo e enquadrá-lo. (É necessária na partida uma boa dose de vaidade, de desespero ou de ambição, uma grande instabilidade de espírito e de sensibilidade, quer dizer, de insinceridade).

O todo parte de um estado físico que ele sabe obter, que se irradia na sensibilidade de diversas maneiras, seguindo o tipo instrumental que ele representa, os hábitos e a educação recebidos (se ele é comediante, se ele é operário engenhoso e se ele não é um desses ídolos cujas virtudes exteriores são suficientes para alimentar o público, para fazê-lo aceitar qualquer mediocridade, e para fazer com que os espectadores acreditem que eles pensam e que eles também têm talento e que eles são tão belos quanto ele).

*

O ator vai aparecer no palco,
na metade, no fundo do palco,
em um silêncio preparado, surpreendente,
ele está vestido, maquiado, mas reconhecível,
em um magnífico figurino,
e mil olhos o contemplam.

Ele vai falar, o silêncio acusa-se ainda e torna-se mais espesso; ele desce em direção à ribalta; ei-lo agora na luz. Sua tez está brilhando de brancura, suas sobrancelhas, sua boca...

Ele está vestido com uma armadura escura, verde; o capacete é cheio de ramagens negras; é um cavaleiro da Idade Média, doce e terrível.

O que *pensa* o ator nesse momento.

O que *sente* o ator nesse momento.

O que *preocupa* o ator nesse momento.

Sentimento de *desdobramento*, repouso que ele se dá, divisão de sua energia, impaciência com um colega que o incomoda, ajuda que ele dá a um outro, sentimento do OFÍCIO *que ele tem.*

Memória, os buracos, hesitações, a tensão.

Interferências pessoais.

Reflexões do público sobre o jantar de Hans.

A couraça, o que o público não vê e que o ator tem medo que adivinhe.

Emoções raras.

Memória sem sentido.

Tudo o que o público recebeu essa noite, apesar disso, a emoção coletiva, a ilusão.

Sentimento do ator de um trabalho benfeito e fisicamente executado.

De repente, na cervejaria, ele será incapaz de citar uma frase de seu texto; ele pensa na próxima peça, seu jogo é mecânico.

*

Existe lá na porta do teatro, sobre um cartaz colorido, um nome sob um título, são seis horas da tarde. Um homem olha seu relógio, um mal-estar o toma, mal-estar agradável, porque é um encontro a que ele é obrigado a ir, para se mostrar tal como é (se ele descobriu o segredo; senão, ele será sempre nada mais que um ator); esse encontro é uma obrigação de se transformar, uma troca entre o seu eu e um outro; sete horas, oito horas, ei-lo em um pequeno cômodo, geralmente sem janela, um reduto um pouco sórdido, que pretende uma espécie de elegância ou de alegria, triste apesar das fotografias ridículas que o ornamentam, pequena mesa, figurinos pendurados.

Atuar é mimicar ou dizer, é as duas coisas ao mesmo tempo perfeitamente conjugadas.

Dizer é, a princípio, fazer-se entender, em seguida, entender-se e deixar aos outros a preocupação de compreender ao seu gosto, não considerá-los imbecis.

É necessário ser claro para os outros
e consigo mesmo.

O conforto do ator deve ser moral e não físico.

Não existe texto estabelecido.

*

O comediante vive em uma espera constante de outra coisa, de outro papel, esperança nova de um sucesso novo.

Ele não pode ter constância ou estabilidade, a não ser em sua vontade.

*

Um ator que atua para ele – sozinho ou com os outros.
Um ator que atua para o público.

Um ator que atua com o público.
Um ator que atua com o encenador, com confiança e modéstia.
Um ator que atua quase contra o encenador.

*

O comediante principiante atua com o júri, como se fosse um público, e não para o júri, como se ele fosse perspicaz e conhecedor.

*

– Aflição, desespero, de descobrir (me diz P.) o teatro ao entrar no Conservatoire. Decepção por não ser esclarecido imediatamente sobre tudo. Descoberta de coisas sórdidas. Feridas de propósitos grosseiros, ideias de beleza e de automóvel. Concepção social, mundana e publicitária das atrizes.

*

Necessidade da expectativa, do desânimo obrigatório, para amadurecer e compreender melhor.

*

Mas, então, de que maturidade, de que nobreza deve ser aquele que quer praticar seu ofício assim?

*

O ator é apenas reações, inconstante, atração e repulsa, sensação, respiração e estado interior, disposição corporal; no clássico, estase e órgão; no romantismo, instrumento de si mesmo, acesso, congestões artificiais, pontos com grandes brancos; no *vaudeville*, artifício e ventriloquia, mas movimento preliminar que dá a impressão da vida, vivacidade para vida.

E é necessário que o comediante seja feliz, que ele tenha humor; animal de escolha. A aprovação e a lisonja são armas irresistíveis. Ele envenena a si mesmo e aos outros.

*

Os comediantes: *diferença* na atitude mais do que nas técnicas, às diferentes épocas.

Diferença dos públicos; diferença dos autores.

*

Influência do dramático

O ator se torna o que ele sente muito melhor e mais rapidamente do que um pensador se torna o que ele pensa ou um empregado, o que ele faz.

*

Tipos de ator

Eles chegam, eles começam sem saber que é necessário estar em estado. Eles ignoram como provocar em si esse estado, esse humor que dá o tom. Os velhos comediantes sabem que procuram, como o cantor, pela voz que eles tentam, pela emissão e pelo timbre, uma espécie de proferição preliminar, de prova ou de verificação, de teste, em que eles dizem frases idiotas, "meu cachimbo, etc...", qualquer coisa para se entender, saber seu estado interior, sua tonicidade, como o ginasta que pisa no breu e esfrega as mãos, agitando todos os seus membros antes de seu número. E depois eles estão sobrecarregados de sensibilidade ou de sentimento. Ei-los com vinte e cinco quilos de bagagem de sentimento, e eles não se entendem, eles se sentem guarnecidos. *Eles se creem seguros para exprimir porque eles experimentam.* É o contrário. Como um esportista que contrairia seus músculos com toda sua força, mas que seria por isso incapaz, na sequência, de fazê-los funcionar, de exercitá-los livremente. X..., ontem à noite, recitando a primeira cena de Stève Passeur, e que é necessário rosnar até que ela chore para que ela saia desse estágio congestivo ou apático, para que ela chegue a um tom, para que ela chegue a fazer seu ofício, exprimir precisamente e para os outros, não para sua satisfação pessoal.

P., que declara que descobriu a inutilidade de sentir profundamente, e seu espanto que seja necessário sentir tão pouco para poder exprimir.

*

A princípio, eles creem que são a personagem e que vão lhe dar vida. Em seguida, como eles são forçados a se render à evidência de que não a são, eles se sobrecarregam de todos os sentimentos de que são capazes, de toda a intensidade física que eles possuem para representá-la, e eles são obstruídos por ela, paralisados, idiotas.

Jogo de ilusões recíprocas, o Teatro é escrito pelo autor que propõe essa ilusão na qual ele se deslumbra; depois, o ator se ilude por essa primeira ficção; e o público vem para sofrer todos os efeitos disso.

Quando eles não compreendem (porque eles não compreenderam a situação, quer dizer, o sentimento preciso), compõem uma personagem por atitudes, expressões, tons, jogos e efeitos que eles se emprestam a si mesmos sem preocupação de permuta e de troca necessária com a personagem, de penetração, de osmose sensível. O momento mais importante, descoberta que lhe será necessário fazer, *essa meditação sensível que permite o jogo.* Troca, convenção, momento em que de sua própria sensibilidade o ator atinge a personagem e, tendo-a compreendido, procura em si mesmo os termos, os meios de sua execução.

*

Há comediantes cuja transformação se faz unicamente pelo figurino e isso basta para tudo e para todos.

Encantamento de mudar de figurino. Isso lhes dá uma outra alma, se se pode dizer, eles são outros, sobretudo as mulheres; sua imaginação só é acionada pelo figurino.

Derrisão, ruptura

Essa facilidade que têm os comediantes que ensaiam um texto de rir e de se animar com um erro que eles fazem, dizendo-o, quiproquó, anfibologia, lapsos, esquecimentos, reflexões também que eles misturam, dificuldade de articular, lembranças de um outro texto, anedota que nasce de repente, interrupção. A... é particularmente culpada por essa disposição de espírito. Como a ilusão nasce dificilmente neles! Como eles têm dificuldade em mantê-la. O menor pretexto detém todos os seus esforços, e à medida que eles falam, fazem descobertas, interrupções como qualquer comentador falante que rasura um texto com asteriscos, remissões, números para introduzir suas reflexões. É necessária a obrigação que o público gera para que eles observem os limites de seu papel, para que eles permaneçam em sua incumbência e que a peça tenha um sentido.

Frequentemente, mesmo eles só devem sua *existência*, sua verdade dramática a essa necessidade constrangedora imposta que lhes dá corpo, mantendo-os nos limites do papel.

*

O ator

Uma voz. A respiração. Faculdade de *contração* e de *descontração*, e é o essencial: escutar e falar com... Em seguida, bem pouquinho sentimento para propulsar, colocar em marcha esse instrumento. Mas eles ficam todos viscosos injetando seus sentimentos em cada frase de Giraudoux ou de Claudel. Eles se atrapalham e se atolam em sentidos, em intenções. Eles forçam esse texto em direção à inteligência que eles consideram à sua maneira e com o que não há o que fazer, e que o engoma, o torna espesso e enfadonho. Eles apoiam sua dicção em uma vontade qualquer de sentir que deixa tudo pesado, e o texto perde suas virtudes e não ultrapassa mais a ribalta. Pode-se dizer que eles o modelam e o amassam por sua conta, e o texto cai sobre os espectadores como o alimento sobre os leões-marinhos ou as focas.

*

Texto

O texto toma seu sentido unicamente quando é dito, quando é pronunciado, em cena ou em outro lugar. Mas somente quando se diz e quando se escreve. *Ler, mesmo em voz baixa, um texto de teatro, é um contrassenso.*

Escutar uma cena de O *Misantropo* no Conservatoire, de manhã – e Deus sabe se eu a ouvi! –, mas o aluno dessa manhã não me interessa nem um pouco, é um preguiçoso, e eu escuto o texto para mim. Sem ouvir o aluno que só me causará enfado, eu escuto unicamente o texto de Molière proferido em voz alta – foi para isso que Molière o escreveu –, e meu humor, essa manhã, encontra nesse texto um sentido particular, novo. Todas as espécies de associações de ideias me vêm, escutando-o. Há um sentido especial para meu humor, para meu estado de espírito, e eu só volto ao aluno de tempos em tempos. É mais vaidoso do que sua preguiça, e eu "o" olho e eu o ouço dizer: "Que vantagem se tem, que um homem...". Ressonância pessoal do texto, segundo as *incidências* nas quais se escuta.

O texto só tem sentido quando se dirige a alguém: parceiro ou público.

O texto é como Deus, a cada vez que se procura, ou que se pensa n'Ele, tem um sentido diferente, uma sensibilidade, uma amizade peculiar e sempre apropriada, simpática ou não, mas *existindo* e *respondendo*.

A leitura não é suficiente. É um contato particular demais. O texto é sufocado, filtrado, apertado por uma intimidade intelectual demais. É uma flor cortada de sua roseira. É um isolamento. *O texto é abstrato.*

Ensaios nos degraus da escada do Teatro Bolívar em Medellín, a situação, a oportunidade em que as palavras são pronunciadas bastam para tornar esse texto vivo em tons muito diferentes, familiares, transpostos para nosso ensaio, nosso humor. D... passa e eu lhe dirijo propostas para o monólogo do quarto ato, e ela para para escutar, e o texto tem um sentido que não terá jamais em uma aula de retórica ou nas reflexões que possa fazer um leitor, porque então ele consulta as anotações e os asteriscos, mas perde toda a finalidade, toda a razão de ser. Ele perde seu sentido e sua utilidade.

B..., durante os ensaios de *Impromptu* [Improviso], quando digo: "*Não se pode se ligar aos efêmeros*", toma aquela réplica para si, imagina, porque eu me viro para o seu lado, que eu a critico por meio dela.

O menor incidente durante o dia com um parceiro da noite faz com que o texto que ele diz tenha *uma significação nova essa noite.* Parece que ele o diz com intenção e que ele procura torcer o sentido, de tempos em tempos, em função do incidente da tarde. Também, dois dias depois, quando se conta a ele o que se experimentou, ele confessa que aquela noite entendeu algumas de suas réplicas de uma maneira que testemunhava sua animosidade, que acreditou que o senhor fazia alusão individualmente, aquela noite, dizendo seu texto, àquele incidente, e ele nega ter tido no espírito o menor pensamento, por sua conta, dizendo as réplicas que pareceu lhe endereçar com intenção.

O texto se dirige a qualquer um. O texto só ganha vida quando é dito em voz alta e com uma "direção", quando ele é lançado, enviado, falado a alguém. O texto escrito e lido – a frase – não tem valor dramático.

*

Ator

O ator espanhol Márquez.

Os atores copiavam servilmente seus antecessores, fazendo aquilo que eles tinham visto fazer, acreditando que bastava saber seu papel e recitá-lo no palco com o maior barulho possível. Com essas duas condições, seria possível contar certamente com os aplausos da plateia.

Público

Imaginação de uma época em que o público, exigente como em uma tourada, pede, exige dos atores as qualidades que ele crê serem aquelas da atuação ou da declamação, modela e tiraniza os executantes em relação a uma assim chamada tradição, quer dizer, hábitos, tão hábitos quanto aqueles dos que têm hábito de tomar café.

O ator Robles interpretava Aristóteles em casaca bordada, beca de seda, com uma peruca bem empoada, uma espada e uma bengala com cabo de ouro.

Ele só abria a boca depois de ter tossido cinco ou seis vezes ou cuspido ou brincado com seu lenço, suas luvas ou sua bengala, que ele passava de sua mão esquerda para sua mão direita.

Tiques de ator, sancionados, e depois pedidos pelo público, o joelho sobre o sofá na declaração de amor, a brincadeira com o regalo e as peles da parceira de palco por Le Bargy, as mãos nas cavas do colete.

Mesmo Guitry, os cigarros, as mãos nos bolsos, o avesso do colarinho do parceiro, etc.

*

Tipos de atores

De Max (1931). Bela voz balbuciante da qual ele se servia de um modo invariável. Ele começava os monólogos com uma voz dolorosa, monótona, depois, de repente, gritava, recaía na sua monotonia e terminava ofegante, suspirando, com palavras ditas em sobressaltos, em uma espécie de falar natural em que ele acentuava as palavras por sobressaltos de voz.

*

Sarah, dicção (1921). Sua voz parecia flutuar em torno dela e seus olhos pareciam segui-la às vezes. Conforme o texto, ela cantava, ela martelava, ela precipitava a cadência com um galope que rolava, subia, batia, parava em um silêncio que rebentava de repente um soluço repetido. Depois, uma espécie de melopeia voluntariamente monótona que terminava em uma emoção de uma candura infinita ou em uma explosão de raiva, de revolta ou de sofrimento que ela não abandonava até o fim da frase. Nunca uma falha nessa crepitação de palavras, de gritos, de choros: uma fusão.

*

S... diz o texto no seu sentido e na sua inteligibilidade. Ele tem, para dizer todos os textos e todos os seus papéis, dois ou três tons que ele utiliza como um procedimento, matrizes. Ele não tem verdadeiramente sentimento dramático apropriado à situação, e o texto se torna intencional e perde seu sentido dramático.

Outro de seus traços é que ele é seguro de sua *memória*. É a causa ou a consequência? Nada a perturba ou a altera. Ele pode continuar uma frase da qual ele perdera palavras. Ele tem uma grande liberdade de atuação. Mas, sobretudo, ele confia naquilo que diz. Fica convencido de seu efeito. Está sempre satisfeito. Ele só experimenta a si mesmo.

Defeito muito habitual da vaidade ou ausência de dúvida de si, mal que avançou sem que se tenha notado e que faz parte das carreiras. Espécie de prazer de atuar que é apenas fatuidade. O "eu" ficou ou se introduziu naquele que age, o ator, e o "si", complacente ao "eu", deixa-o manifestar-se por trás de cada fim de réplica. A impessoalidade é a única virtude a ser adquirida: uma impessoalidade pretendida na personalidade.

*

M. B. diz o texto, representa seu papel como se prestasse honestamente um serviço, ela preenche com consciência um papel. Quer ser apreciada no seu trabalho. Não tem o desejo de brilhar. Ela não busca assumir o controle de todos os seus sentimentos. Diz o texto meticulosamente, sem preocupação de extrair dele algo para si ou para outrem. Além disso, ela não se altera pelo que vai fazer ou pelo que fez antes ou depois de ter atuado. Ela é perfeita. É uma executante cujo único mérito é sua boa vontade. Mas é uma virtude. Seu defeito de não ser bastante ávida de seu texto ou da aprovação do público – essas duas qualidades primeiras do comediante – torna-se aqui uma qualidade mais importante do que aquelas, porque a vocação comporta o gosto pelo papel e o prazer do sucesso. Mas em um e outro desses apetites, desde que eles se declaram e começam a fazer agir o comediante, todas as desordens, todos os erros surgem. É com muita dificuldade que se refreia e que se modera, que se canalizam os efeitos desses dois apetites. Esses são defeitos que é necessário utilizar para fazer deles qualidades profissionais. Infelizmente, eles estão intimamente ligados ao próprio caráter da pessoa do comediante. Não se mudam facilmente nem rapidamente.

Submissão, modéstia, humildade e, entretanto, segurança obrigatória, moral do espírito e do pensamento, atitude interior da sensibilidade não são coisas fáceis de produzir em um espírito jovem, ávido, que ainda não experimentou os efeitos de sua atividade, de seus desejos, e cujo vigor, ambição, impetuosidade são mais fortes do que as decepções produzidas pelas faltas ou pelos erros e do que os propósitos mais sagazes, mais afetuosos, mais experimentados que se possa manter.

N. vive o papel. Ela quer vivê-lo. Ela crê ser necessário provar todas as palavras que diz. A partir do momento em que abre a boca, ela fica em um estado de congestão emotiva. Teme não ser bastante sensível para dizê-lo. É com uma emoção monstruosa que diz as palavras; ela perde o sentido e a inteligência delas. Ela não se escuta mais. O esforço é desproporcional em relação à expressão pedida. No momento em que vai entrar, andar, dizer, ela é só esforço sensível. Sente-se guindada no seu corpo, constrangida, incomodada em sua respiração pela preocupação de dizer uma frase em um determinado sentido. Ela é engomada, atolada por seu estado congestivo de sensibilidade. Ela tem uma máscara crispada pelas duas dobras da boca que procura articular com clareza. Mas sua respiração a trai. Seu corpo é somente uma grande crispação. Ela não pode se desentesar um momento, preocupada que está em manter-se assim na sensibilidade que ela acredita *ser exigida pelo texto previamente à dicção*. Só há nela desdobramento para se entender e controlar sua sensibilidade. Mas é impedida de se entender, soldada que está a si mesma, por seu corpo sem relaxamento, e como que paralisada por uma sensibilidade exagerada. O estado vizinho ou superior deve ser aquele do faquir ou do cataléptico. Em certos momentos, essa tensão total, dolorosa sem dúvida, tensões do corpo e do espírito que não chegam a se dissociar, que se exasperam uma à outra, fazem com que ela ria à bandeiras despregadas ou que chore por uma espécie de asfixia interna.

Aquela que quer nos fazer compreender, explicar.

Aquela que quer nos fazer ver como ela sente, o que ela experimenta.

E cada uma, tão diferente da outra, é ainda diferente de um texto para outro.

*

O ator pensa sempre somente em seu papel.

Ele esquece tudo, ele somente vê o resto desse ponto de vista.

*

Ator cujo talento é feito pelo público,
ator brilhante,
que deve brilhar ele mesmo.

*

O ator que diz versos com prazer, e cujo prazer que ele experimenta o faz crer que faz bem seu ofício, que diz bem.

*

Mesmo fenômeno para o ator que atua, que está no fogo, e que acredita que desempenha bem sua personagem, porque ele é despojado de si mesmo por essa personagem (controle pessoal – Diderot).

*

Justificação interna que experimenta o ator; a potência de sua personagem basta às vezes para agir sobre o público apesar dos erros de interpretação, mesmo que a expressão seja feia ou falsa.

*

Fase

1) Descoberta de que quando "se está ali verdadeiramente", que se crê ter sido a personagem, as informações que se obtêm são geralmente contraditórias com sua impressão e de que não se estava muito bem aquela noite.

2) "Não se vê, o importante é, então, saber o que se faz, informar-se a si mesmo."

3) Quando se atua sem nervos, sem crispação, quando se tem o sentimento de não ter sido verdadeiramente a personagem, de ter somente feito a imitação dela, as informações são igualmente contraditórias, e parece que se estava muito bem.

*

– "Sim, naquele momento senti que o público caminhava..."

– "Sim, naquela passagem, senti que eu estava ali."

O ator diz isso muito frequentemente; ele diz mais frequentemente que ele "não está lá"; é necessário encorajá-lo, no entanto; vigiar em que medida essa sinceridade de si não o torna enganado – de si – por uma espécie de fácil contentamento em que se mistura sempre a vaidade. Isso é bem desculpável, ele sozinho experimenta a princípio e primeiro.

*

Crispação da mão direita da pequena B., a mão nervosa sob a luva antes da réplica, depois ela se crispa, o polegar fechado na palma da mão, o antebraço esticado. Eu lhe digo... Eu lhe explico que é necessário saber colocar sua contração muscular onde se quer; ela procura se desfazer dela, mas volta àquele hábito.

*

Desdobramento

Marie... me explica que viveu até os quatorze anos com a impressão de que alguém vivia por ela... Ela era impessoal para si mesma: "A menina vai fazer isso, ela vai fazer aquilo... a menina tem fome", espécie de consciência prematura de si com objetividade, *vida com projeção exterior de si.*

*

Uma atriz ensaia e chora. De repente, ela para, enxuga os olhos e se põe a rir. Ela ri de suas lágrimas. Ela ri de chorar.

Ruptura provocada por um cansaço nervoso, que se traduz nesse momento por um riso espasmódico, talvez, mas não é somente isso. Sentimento de impudor, por essa consciência de si que exige a execução, em um equilíbrio constante entre o papel e seus sentimentos. Há algo que se introduz nela, sentimento de impudor talvez, falsidade ou puerilidade de sua sinceridade, e isso é suficiente para destruir esse equilíbrio; uma desproporção, uma ridícula inverossimilhança.

Atuar exige esse equilíbrio constante e instável. O público o confere.

Pode-se adivinhar por esse hábito o ser estranho, "o estranho animal", que é o comediante. Pode-se compreender que tudo nele é atitude de crença, duplicada de malandragem, de hipocrisia, em uma mistura que é a mais perfeita expressão daquilo que chamamos de sinceridade, quer dizer, um acesso, um paroxismo, que é somente o reflexo, fricção da alma e do corpo, passagem, fingimento almejado.

*

Fazer subir em si sensações, imaginações para atingir sentimentos, dosá-los, ajustá-los; depois, ligá-los, fazê-los dependentes uns dos outros, uni-los tornando-os consequentes, até fazer deles um todo. Isso é desempenhar um papel.

*

Ensaio da peça de S... *Convicção. Sinceridade.*

Os atores imaginam que seu sentimento, sua expressão é o essencial da peça; eles dizem as réplicas com uma sobrecarga de sentimento e de intenção, vê-se apenas sua suficiência ou sua insuficiência, essa expressão íntima, toda pessoal e sem grandeza, e sem potência, que não deixa mesmo à réplica sua sinceridade, sua clareza, o que é propriamente uma falta, uma pobreza, porque o primeiro dever do comediante é, a princípio, dizer, a expressão vem depois, na forma e na potência das réplicas encadeadas, pelo mecanismo que as fez escritas. Bobagem dessas pessoas, pretensão. Quando se sonha com a sinceridade, com a potente sinceridade do ator romântico. Empobrecimento que segue qualquer que seja aquela pretensão inteligente que lhe veio de querer nos fazer compreender o que eles experimentam. Sinceridade tola. A sinceridade no ator só pode ser exercida diante de testemunha, uma testemunha que se quer convencer.

É o modo de convicção dos atores que os diferencia a cada época, e a maneira como o público se deixa convencer.

Essa noite eu vi, assisti a uma convicção pretensiosa, sem talento, a uma convicção ridícula e pobre, que me deu pena, e não me enobreceu ou refrescou.

*

Apoiar-se em seu sentimento, para executar em seguida com lucidez, sem se deixar perturbar.

*

Comediante

Nenhum sentido de seu ofício, de sua missão ou de seu serviço.

Ele só vive consigo mesmo, e com o desejo do sucesso.

Ele perde nesse exercício, depois de pouco tempo, todo discernimento, todo senso moral, toda orientação; fica afogado em si mesmo, fantoche, *palotin*,[1] atravessado por correntes.

É um ofício que é necessário tomar por cima ou por baixo; não se deve praticá-lo com ignorância ou com baixeza, mas por escolha, não por renúncia, covardia ou bobagem.

*

É necessário que o ator pague o tributo à mocidade.

Sua personalidade, seu caráter são o que há de mais utilizável nele (mas, sem que ele duvide disso, eles o rebaixam ao nível de um mercenário, ou de um peru, ou do asno carregado de relíquias, ou do pavão, ou do caranguejo-ermitão).

Sua vaidade satisfeita, e os constrangimentos – a necessidade de praticá-los – só podem lhe permitir compreender o outro aspecto dessa vida superficial demais e jamais bastante ardente, sempre inconstante e desigual em suas circunstâncias e ocasiões; é difícil para ele atingir esse sentido do serviço, o sentido do teatro que tende unicamente para o grande ou o nobre.

*

O ator – tudo é instável nele – vítima de seus humores. Ele só é vivo, humano, a um grau excepcionalmente anormal, quando ele parasita um papel, e o público que o encoraja benevolamente não partilha com ele nenhum momento dessa vida intensa e artificial. Ele só tem disso ecos, contragolpes.

*

---

[1] Segundo o *Grand Robert*, personagem de caráter insignificante (com influência pálida, sem brilho). (N. E.)

A vaidade do ator é tocante sempre, emocionante; admirável vaidade que os toca, não sei por quê, pela boa vontade que a suporta e a anima (nesses admiráveis e ingênuos intérpretes provincianos – admirável vida dos teatros de província, onde não há esperança de futuro nem de progressão e perfeição material e onde, no entanto, o ator com um ardor e uma fé tocantes, estica desesperadamente o pescoço e o coração para mais alto), pelo esforço com que ela testemunha por algo de mais forte, de mais elevado, ou maior que si. *Trabalhar é rezar, mas atuar é, apesar de todas essas vaidades, um esforço para subir.* A base do teatro é a vaidade, mas a vaidade dos atores não tem futuro, nem perfídia, é aquela das crianças, ela é ingênua, infantil, ela é pura no fundo.

*

Há *dois tipos de vaidade* a serem considerados: aquela que é sentida por si mesmo e na qual se é diminuído ou corrompido, e aquela que vem de um sentimento de sua responsabilidade, da nobreza de seu ofício.

Há um sentido da importância de si que é correto se ele vem da importância de sua função e não do falso brilho do teatro.

*

Plenitude, soberania de um momento. Comediante.

Refletir sobre a necessidade, o gosto exagerado de sentir e de experimentar no comediante – causa de sua "vocação", de sua determinação, da escolha dessa profissão.

O gosto de imitar, de macaquear, de se apropriar de sentimentos dos outros (macaquice particular e natural do homem que o comediante explora a ponto de fazer dela uma mania, mais que uma ciência), apenas um ofício.

Esse corredor, esse tubo oco, esse corpo para alugar.

Todo comediante. Suas vaidades, suas animosidades, suas inconstâncias, suas maldades, sua bondade, sua generosidade, a impossibilidade que ele tem de pensar isso e que ele tem de se pensar a si mesmo, *sua instabilidade vêm desse gosto que recompensa tudo*, que o faz existir e o destrói ao mesmo tempo. Aí está sua verdade, aí estão suas desculpas e suas baixezas, e sua vaidade gloriosa.

*

Milagre do comediante

Seu corpo torna-se um receptáculo do espírito pela sensação, do espírito de um outro, de uma outra alma que não a sua, e é porque, sem dúvida, ele deve ser também vazio, também lamentavelmente vago.

Estranho cidadão em uma República.

Proscrição de Platão.

Sua missão e as qualidades que ele traz para ela redimem todos os seus defeitos.

Em um ofício sem disciplina e no qual é muito difícil estabelecer uma de outro modo que não seja restabelecendo a equipe, a companhia.

*

O ator

Vou entrar em cena.

Encolhido, agachado no bastidor, como à espreita. Esperança de senti-los agitar, emocionados ou divertidos, que compartilham sobre o palco mesmo [com] aqueles que não atuam; vontade, desejo de obter adesão deles...

– A entrada em cena é um elã.

É o primeiro elã.

Uma brusca partida, uma mudança súbita, um acorde que o ator toca em seu teclado e do qual escuta em si mesmo a ressonância, os harmônicos, as pequenas vibrações suplementares, essas ondas musicais mais altas, mais curtas, que o ouvido escuta e aprecia melhor que o próprio acorde.

Como por sua voz, seu figurino, o ator se ouve, se entende, se olha, "se ensaia"; essa maneira de "timbrar" tão habitual ao cantor que vai entrar em cena, é isso; esse é o meio corrente, elementar. É também escutar a cena que se atua, seu movimento, sua tonalidade.

Oscilando entre esses dois pontos de partida e de controle, atento a si mesmo para se conformar, se colocar em seus limites, o rosto – como aquele do corredor na posição de partida – exprime a atenção, o olho e a orelha indicam uma preocupação redobrada, realçada por um silêncio interior de que o ator tem necessidade para se concentrar, para se escutar e para se ouvir dizer a primeira réplica, tudo nele está preparado na mesma descontração física do esportista, para a atenção necessária, para o elã.

Ele entra em cena.

Ele começa rápido ou lento, encarregado de pequenas réplicas ou de monólogos; ele avança na ação, orientado pelas marcações que ele se deu ou que aceitou, ouvindo-se no silêncio que cria; ele avança num labirinto de barreiras, de balaustradas, em um caminho que só ele percebe. Ele vai, como um patinador que se esforça até obter o elã necessário, na pesquisa de seu equilíbrio, no prazer, na embriaguez da rapidez e na evasão de seus meios habituais. Ele atinge um estado novo, uma transformação se faz nele, uma consciência nova se introduz nele, nesse estado vertiginoso. Suas percepções comuns são multiplicadas; ele ouve, ele vê de novo. Uma lucidez superior está nele. É um outro ser.

Pessoalmente, atuando, procuro perceber a temperatura de uma cena, de uma representação, experimentar a atenção e a tensão do público em relação ao nosso jogo. Atuando, ouço os comediantes, a peça e o público. Meu ouvido é mais atento, mais agudo, quanto mais eu derrogo meu papel. Eu me sinto culpado, em uma situação perigosa, e o perigo, como se sabe, multiplica, naquele que o suporta, uma clarividência, uma vivacidade de percepção tanto maiores quanto mais consciente se é do perigo.

A necessidade de ajustar e de avaliar ao mesmo tempo, com grande rapidez, a atenção do público, o desempenho do ator que fala nesse momento, e a obrigação, contudo, de não esquecer o papel, tornam esses instantes raros e rápidos como a olhadela furtiva que os acompanha, levados ao extremo em seu poder receptivo. Eu ouço, percebo com uma grande sensibilidade, e me precipito "em minha réplica" de repente, no momento em que "ela vai ser minha", em que "é minha", como se diz no ofício.

Enquanto um comediante diz sua réplica ou seu monólogo, eu o observo, experimento seu estado físico interno, coloco-me em uníssono com ele, o uníssono desse texto que ele ensaiou diante de mim, no qual o ajudei. Julgo alguns detalhes de sua fisionomia, ouço o tom e a altura de sua voz, olho sua maquiagem, observo sua dicção, sua articulação, o ritmo do texto, sua cadência conhecida, sabida, o número de compassos que me restam para eu retomar. Eu também o escuto – ao mesmo tempo –, e eis as últimas palavras depois das quais devo falar, e volto instantaneamente ao meu papel. A tensão se exerce de novo bruscamente e digo a réplica.

Mas ouço sempre o público e não perdi de modo algum a consciência do parceiro que eu observava e que está ao meu lado. O espaço de um clarão, talvez, na frase que pronuncio, sinto que preciso identificá-lo, que ele se tornou necessariamente para mim, pela necessidade que comanda minha sensibilidade, a personagem verdadeira.

INTRIGA – AÇÃO – MOVIMENTO

Eu percebo hoje que é necessário muito tempo para chegar a uma ideia, para que ela tenha seu peso, que é preciso analisar frequentemente um sentimento para conhecer todos os seus graus e todas as propriedades físicas e morais, *que é necessário esperar a ocasião para poder se exprimir.* Creio ter encontrado isso hoje por duas ou três de minhas preocupações.

Empreguei até aqui as palavras *ação* e *intriga.* Descobri a importância delas na encenação clássica e vejo bem que não tenho delas um sentido muito definido em mim mesmo; sinto o que quero dizer, mas não acabei de exprimi-las; não vi seus limites ou suas relações com outras ideias necessárias ao acabamento de uma explicação; é *a atitude do ator* que me toca essa noite.

Defini ou acreditei definir a *intriga* e a *ação* ou mesmo a *situação* dramática; acreditava ter em mim mesmo uma visão clara; é evidente, mas eu não a disse, e o exemplo, a comparação da *armadilha com a personagem* é apenas um esconderijo mísero, uma etiqueta a mais, uma imagem e um signo que é ineficaz para o pensamento de outrem.

E eis que essa manhã fiz, ainda, algumas anotações. Eu pensava no *retrato do ator* – S... –, o ator que ensaia, a atitude de S. face a face consigo mesmo, ele sai continuamente de seu exercício e esteriliza seu trabalho. Ele chega ao ensaio, fala com excitação de outra coisa, nunca está no sentimento equivalente. Se é um papel triste, ele está alegre; se o papel é alegre, ele está triste. Depois, ele começa a ensaiar. A cada instante para ou crê ser necessário parar. Não é somente que sua memória seja falha, não, ele tem gosto em se interromper. Por quê?

Ele comenta o que ele diz, desculpa-se, sente-se que ele *precisou,* racionalizou o texto, como um *orador* que tenta se lembrar das frases e das ideias que dirá; ele para, pontua, intervém contra si mesmo e contra os outros cem vezes, por cem reflexões diferentes. É timidez, pudor? Gosto de superioridade? Não, eu creio que é, antes, atitude desagradável, incompreensão de seu papel, de seu ofício. A consciência que ele quer ter daquilo que faz e diz obriga-o a isso, ele não sabe que *para chegar ao sentimento é necessário não ter qualquer razão*, que o pensamento que intervém mata nele não somente a memória, mas, ainda, o sentido, a seiva do sentimento dramático, o movimento.

E, além do mais, *ele fala disso*, movimento, ação, mímica, mecanismo, *como eu mesmo falo, ele dá, como eu, definições de todas essas categorias do ofício, ele tem, como eu, ideias sobre esse ofício. Eu não escrevo para ter mais razão do que ele, mas isso me toca no ponto em que minha curiosidade se instalou.*

Ele encara o papel por fragmentos de texto e percebe-se que ele os aplicou sobre si, como pedaços de esparadrapo, para vestir-se com eles, ou que ele os pendura à sua roupa como sinetas, tabuletas.

É seu *estado de espírito*, sua *atitude*, seu *hábito de comediante que me intrigam.* Eu vi esse tipo de ator muito frequentemente, mas hoje isso me toca de uma maneira admirável.

E me lembro de A..., outro dia, que teve que substituir B... por algumas horas, em *Electra,* o modo como ensaiou, depois atuou; ele se dedicava somente para dizer a réplica, dar o sentido, sem preocupação de inflexão, de nuances, era como um doméstico, ele me fazia pensar nesses operários, nesses descarregadores que transportam tijolos, mas aqui o ritmo não era tão simples e monótono, receber o tijolo e relançá-lo; esse movimento em dois tempos é mais complicado com réplicas que são de tamanhos diferentes. Ele tinha duas angústias, a de dizer a réplica e, depois, quando chegava ao fim e ficava livre, via-se em seu rosto uma outra angústia recomeçar, ouvindo o parceiro, na preocupação que ele tinha de dizer de novo sua próxima réplica, e ele *escutava* de modo evidente.

Sentia-se que ficava feliz no fim da réplica dita, como em um trabalho em cadeia ao qual ele não tivesse sido habituado, e preparava-se para recomeçar o gesto obrigatório que comandava a cadeia, quer dizer, a cena.

Ele só tinha a preocupação de não deixar buraco, dizendo bem o que tinha a dizer no momento exato.

Sua simplicidade, sua franqueza eram emocionantes, a gente o seguia com atenção como seguimos uma criança que começa a andar; a cada réplica ele parecia transpor um espaço entre dois móveis, e eu pensava em S. e em como ele é irritante quando atua, como se ouve pouco o que ele diz e como vê em demasia a si mesmo, acima do que ele diz, e que perde seu sentido. Essa *proporção do ator* no que ele faz, é isso o essencial; eu o compreendi aquela vez.[1]

E a cena tinha pela primeira vez um caráter dramático espantoso de claridade, de simplicidade, ela era uma ação inteligente, tinha um poder sobre o público que jamais tivera. Nunca vi representar tão bem, desempenhar tão perfeitamente a situação e o papel.

Ensaiar é a princípio isso, o ponto culminante é que o texto – esse exercício – leva interiormente ao ator o sentimento que ele acaba por experimentar, como uma recompensa, com certeza, e que lhe serve para alçar, para personalizar virtudes escolhidas nele e consequentes da personagem, de seu hábito, até aquilo que os críticos chamam de interpretação; é a consequência de uma prática humilde de um exercício metódico.

Outros sem dúvida atingem de outra maneira a execução; eu indico o que se passa em mim, e acredito ter encontrado ao dizer as regras do ofício tal como eu o pratiquei e como me esforço em ensiná-lo.

Não havia mesmo a preocupação com o sentido (nessa memória hesitante, cega, incerta) das palavras que ele dizia e que eram apenas *vislumbres* para ele, em um sentido vago em que a *réplica de provocação* era a mais essencial e *significativa* para ele; *não era o que*

---

[1] Participação do ator no papel. S. explica tudo e não se compreende nada, a gente o vê demais. A. contenta-se em escutar, e compreende-se tudo, vê-se só a personagem.

ele dizia o que importava, era o que se dirigia a ele. Havia apenas a preocupação de responder, e quando havia uma réplica de ataque, era atacar somente que o preocupava.

Ele falava lentamente, preocupado em enunciar, com dicção somente, não em fazer compreender, *muito pouco à vontade para assumir, assumir para si* o menor sentimento em todas essas frases; ele não tinha tempo nem vontade para isso.

E o texto e a cena da obra tinham nesse jogo hesitante e impessoal uma preponderância, uma sonoridade não apenas de novidade para mim, mas aquela que eu desejava e que me irritava à noite de não conseguir com o outro ator; e o público, sem saber, atento ao que havia de preocupado, de penoso em seu jogo, escutava melhor do que nunca, sem suspeitar a razão.

O teatro assim praticado era interessante para mim em um grau espantoso. (Eu pensava nos comediantes do século XVII.) *A. só representava a situação, e não a si mesmo.* Ele era ao mesmo tempo o manipulador de marionetes e seu objeto, e ele não tinha qualquer participação – a não ser objetiva –, seu texto não era sobrecarregado de nenhum de seus sentimentos pessoais!

E parecia que era exemplar. Tomei em seguida por testemunha os comediantes, expliquei-lhes o que havia experimentado, e como essa ilustração deveria lhes servir para compreender a atitude que é preciso ter atuando, e como é necessário privar-se, evitar introduzir-se demasiadamente em um texto por seu pensamento ou por seu sentimento ou por intenções, que tudo isso é físico, simples, que se trata antes de tudo de reconduzir seus passos nos passos de um texto, que a dicção é essencial para isso. O sentimento atingirá assim o público mais facilmente do que por intermédio do sentimento pessoal dos atores, que eles trazem sempre prematuramente e que precede a emissão do texto. Eles só devem experimentar interiormente, neles mesmos, o sentimento dramático após a emissão do texto. Eu não tive muito sucesso e ninguém voltou a falar disso. Ontem defini de novo o *texto e a ação = resultado da* PERSONAGEM, e o PAPEL, *expressão do ator por meio de um texto e de peripécias.* Isso não está claro para eles.

Eles confundem, não há definição precisa, as palavras são etiquetas, sei bem; o que seria necessário fazer?

A princípio, o que digo não é bem claramente dito, os exemplos são casos particulares e cada um se eleva ao geral, *faz uma compreensão por seus próprios meios.* Acredita-se estar no verdadeiro sem ter o recurso do *espelho que lhes mostra sua verdadeira aparência*; não há bússola nesse caminho.

Vive-se em uma ilusão de si mesmo e do que se faz, é apenas aparência, sinceridade, persuasão e boa vontade, em que tudo intervém e pode introduzir-se de boa-fé, *o dom de humildade e de modéstia que é necessário a um comediante é único entre todas as vocações.*

Atitude do ator – suas expressões.

C... me diz, como outros dizem:

"Ser Alceste! Entrar em cena assim, de repente, e ser o Misantropo! é inimaginável, tem-se uma dificuldade, é duro, apesar de se colocar toda a sua sinceridade, sente-se sozinho! Começar uma peça assim, é só ao fim de um momento que se é a personagem! A sinceridade que pede a personagem é terrível, faz muito tempo que a represento e só chego a ela algumas vezes".

Essas expressões dizem bem onde fica o mal-entendido, não se *é*, não se pode ser Alceste, pode-se apenas testemunhar por ela com mais ou menos sinceridade; querer ser Alceste é pretensão, loucura.

Essa personagem fictícia, mais perfeita que um ser humano, não é *encarnável.*

Essa ação já foi praticada, ela é a expressão, o resultado da personagem; ela é praticada porque a personagem existe; ela não é para ser praticada, é uma consequência; é uma ação já feita. Alceste não pode praticar outra. Se ela fosse outra, não seria Alceste. E o texto é o resultado do sentimento da personagem enquanto para o ator o texto é a oportunidade de colocar seu sentimento, e de formar sua sinceridade, de ser a personagem. Essa existência da personagem e de suas ações é *a posteriori* para o ator, ele procura *criar* instantaneamente o que ele tem para representar. Não, *ele tem para representar* porque isso foi feito, criado, não para desmontar à maneira de um comentarista, mas como um autômato, um copista, um imitador.

Ele quer "criar o papel" como ele diz, ele só tem que copiá-lo de novo, ele está criado para toda a eternidade.

O papel é a montagem no vazio, *o traço*, são as anotações escritas que ele tem apenas que representar de novo para que os *sons* e a música se recomponham por si mesmos; e o ator, como o músico, quer a princípio tocar a música. É evidente que ele só tem do papel ou da música um conhecimento *a posteriori*, sim, mas é preciso recolocar tudo isso na sua criação, na sua organização primeira. É uma *re-criação*. É necessário que se coloque em estado de recriar, de refazer, de imitar, de ser forçado a ensaiar, ou isso não é sua *sinceridade*, a sinceridade do que ele diz ou faz em cena; é uma *sinceridade preliminar*, *mas que só pode representar quando ele sabe o mecanismo do papel*; é isso que é necessário encontrar a princípio: essa troca de réplicas na qual a dicção, a respiração lhe dão o tempo e o encadeamento das cenas, com a lógica, a razão de suas entradas, de suas saídas, o fim do papel e seu começo, como uma cadeia, uma cascata de gestos e de frases forçadas; ele é a agulha do fonógrafo que percorre em um dado ritmo os sulcos inapagáveis, imodificáveis, definitivos, se ele ralenta ou acelera, ele muda, ele altera os sons e o sentido.

E eis que, revendo A..., essa expressão de *representar a situação* se define muito bem.

É preciso parar o espírito e a razão assim que nos afastamos um pouco da *necessidade do texto e da intriga*, dessa necessidade imperiosa que está incluída, contida no texto impresso e em suas peripécias.

Representar a situação é apenas movimento, ritmo, tom, para as réplicas, nem mais longe, nem mais alto.

Uma série de ideias, de noções, hoje em mim nascem, eclodem, engendram-se, partindo desses exemplos. E no momento em que escrevo, vejo com certeza, compreendo que minhas palavras não eram definidas, que eu sobretudo não tinha atingido um sentido perfeito, uma explicação clara daquilo que eu queria dizer, de que é necessário mais do que uma fórmula para ser claro.

Quando eu reler essas anotações dentro de alguns dias, espero não ficar decepcionado, como de costume; a ideia do *movimento*, da *situação*, do *papel*, da *personagem*, da *intriga* e da *ação* me parece mais clara hoje graças a essas reflexões sobre esses exemplos.

Se há uma lacuna, tudo está perdido, porque tudo não foi ainda dito, nessas páginas apressadamente escritas.

Minha anotação dessa manhã, que me fez escrever isso essa noite, não é brilhante, mas ela me parece dizer o que é necessário para alguém que gostaria de entender, meditar ou escutar (*o que há de mais difícil para um principiante, escutar*), que existe aí um segredo profissional.

Nada mais difícil do que falar do ofício do ator. Ele muda a todo instante, como ele mesmo, não somente de uma peça para outra, mas na mesma peça, de um dia para o outro, de um público para outro, de uma época para outra, de um instante para outro, de um comediante para outro.

*

O Movimento é a necessidade de atuar, de dizer, de copiar de novo, de ensaiar o que diz e *faz* a personagem, o que faz a personagem mesmo, é uma reconstrução, reconstituição cega.

*

Recriação do texto ao estado nascente.

*

A preocupação de dizer até o fim, até o final sem parar, de dar as réplicas, de encadear as réplicas, sem ficar flanando na peça, sem tomar atitudes, sem despertar aqui e ali seus sentimentos, suas preocupações, suas intenções; é preciso apenas ter a intenção de livrar-se da ação, da frase; é apenas uma prática da qual está encarregado o ator.

Ser mandatário do autor, não, isso é pretensioso. Testemunhar por outro, por um personagem, imitá-lo, não querer sê-lo nem vivê-lo. *É imitando-o da melhor maneira que o sentiremos mais* (*entender-se, é isso*).

A palavra comissão e comissionado é exata, comissionado das ideias e dos sentimentos de uma personagem, que existe em um grau em que o ator não saberia ele mesmo existir e que o deve comandar.

Não se pode sentir uma cena, é necessário a princípio imitar, chegar a copiar a personagem.

Comissão do ator

Espécie de correio, de entregador, é talvez a maneira mais humilde, humilhante também, de considerá-lo, mas é um aspecto necessário.

E para não estragar a mercadoria, entregá-la sem alterá-la.

A pé, de bicicleta, de trem, o ator, como o entregador de acordo com o cliente ou o produto, faz chegar aquilo de que se encarrega; é a sua técnica, sua maneira de fazer que importa e, portanto, não é necessário que ele se considere como origem, centro ou criador, mas como intermediário.

Esse papel de intermediário, os meios empregados, e a participação do comediante são o que é preciso olhar para extrair as regras e os costumes de seu ofício.

Se diante desse encargo, dessa comissão, desse papel a preencher, o ator ao longo do percurso se põe, por razões diversas de diletantismo pessoal, de cuidado com a inteligência, de prazer ou de pretensão, a explicar o que ele faz, a se degustar ele mesmo, nessa circunstância (sentimento do papel, daquilo que ele tem de comercial no ator judeu), o cliente vai se impacientar (Barbey d'Aurevilly) e quando enfim o texto – e também a peça – atingem o espectador (eu falo da peça clássica, há peças que pedem esse tipo de exibicionismo ou de participação do comediante), resta só um reflexo dessa luz que o ator quis fazer passar pelo prisma reduzido da sensibilidade; ele forçou os raios do farol, mudou, em um ângulo de incidência reduzido, esse feixe luminoso que cada um podia, antes, perceber do lugar que ele tinha escolhido.

Não é um papel em Molière que exige essa necessidade, esse movimento, Alceste, Don Juan, Arnolfo, Tartufo. É preciso ver a última palavra da frase quando se ataca, é preciso ver a última réplica da peça ou do papel quando se começa.

Um papel é uma trajetória, uma linha que junta o ponto A com o ponto B e os liga.

É essa evidência que é necessário realizar, e que está na obra; é esse *jogo* que é necessário fazer, como as crianças que preenchem com cores desenhos pontilhados cujo modelo à vista lhes indica o colorido.

Comissão. Trajetória. Essa pressa, essa necessidade de atingir o objetivo, é isso o movimento, e o ritmo que é necessário para atingi-lo a tempo, como o número de imagens por segundo no filme, para que ele seja visível e claro, é comandado por esse movimento, por essa necessidade.

*

O ator

A árvore ocupada em crescer *não raciocina de maneira alguma* sobre o que é bom ou mau para ela, ela cresce, ela pensa.

*

Deixe o sentimento e o sentido correrem em suas veias, você tem apenas que dizer as palavras e as frases na plenitude de seus sons, e quando você tiver encontrado pela respiração a cadência delas, tudo se esclarecerá em você e nos outros, se você não quiser ser egoísta.

A *seiva* das palavras e das frases.

*

Mecanismo do controle do ator

O ator leva em conta o papel; entretanto, ele deve permanecer senhor das reações que esse papel produz nele, porque ele não deve ultrapassar, seja no texto, seja nas nuances da expressão, as convenções admitidas pelo público ao qual ele se dirige; ele não deve ultrapassar esses limites e, ao mesmo tempo, é necessário que ele meça o efeito de seu jogo sobre o público porque é o público que o faz avançar e o encoraja na sua expressão.

Há três parceiros que limitam o jogo do ator: a personagem, parceiro virtual, o público, e um terceiro parceiro no interior do executante, o ator se olhando fazer o que faz, tendo consciência de sua execução.

É a faculdade de se ver e de se ouvir no ator. É o controle. A vocação se exerce em um grau de refinamento, de perfeição em que a faculdade de se ver e de se ouvir se tornou a faculdade de se experimentar a si mesmo, de se sentir. Essa consciência de si no ator, esse instrumento de detecção torna-se um verdadeiro sentido.

E eis o que se pode imaginar:

1) ponto de partida do papel nas ficções do autor,

2) incorporação dessas ficções na pessoa do ator,

3) apreciação pelo ator do efeito produzido sobre o público e reajuste de sua sensibilidade em função das reações do público por uma série de registros que o guiam para avançar na personagem.

Se o ator pudesse então apreciar seu estado atuando, se ele pudesse chegar pela lucidez a surpreender ou experimentar as correspondências, os uníssonos entre ele e o público, entre ele e o papel, e esse uníssono extraordinário, o uníssono total dos três: público, autor e ele mesmo, ele teria atingido o ponto extremo em que se coloca o que se poderia chamar de sentido intuitivo do papel em ação.[2]

Nesse momento, o ator está seguro de ter preenchido a função que lhe é destinada, de ter exprimido, mesmo que durante um tempo tão curto, a intenção do autor, quaisquer que sejam a época, o lugar e as condições nas quais ele representa sua obra; ele atingiu o que chamo de *um momento dramático por excelência.*

---

[2] Ideia de fusão na qual ele é o "fundador", a matéria fundadora.

É o sentido profissional do ator. O trabalhador manual não sabe explicar por que ele realiza bem certas coisas de seu ofício, mas a excelência de um homem de ofício, oleiro ou padeiro, desses ofícios que exigem uma boa mão, vem do fato de que o artesão penetrou na arte profunda de seu ofício por esse sentido profissional intuitivo.

Para o ator, é a única maneira de penetrar uma obra, de fazer progresso; é também a única maneira de poder comunicar-se com ele, de falar com ele, de se fazer entender, para ensiná-lo.

A maneira de explicar a um aluno do Conservatoire o que é o monólogo:

1) O ator deve, a princípio, compreender que ele deve começar por "se dar a ...", que ele deve dizer seu monólogo ao público como a um só espectador.

Sentido do público.

2) Procura-se fazê-lo experimentar o *humor* no qual ele deve estar para representar esse papel, e que, entrando no papel, ele não pode se comportar sem se preocupar com a própria personagem; quer dizer, dar-lhe a noção de que ele é um instrumentista.

Sentido do papel e do autor.

3) Terceiro sentido a ser desenvolvido: por aquilo que ele experimenta em uma execução, fazer-lhe perceber em si mesmo e sobre si mesmo o equilíbrio dos sentimentos do papel e os seus próprios (e aqueles do público) quando atua.

Sentido de si mesmo.

*

Problema do ator

Ser possuído por uma obra e possuí-la, tal é o *problema do ator*, e sua liberdade é exercida entre esses dois possíveis, que são contraditórios.

Em geral, ele não tem nem o tempo nem o espírito feito para chegar à possessão; seu trabalho é cego; ele trabalha por instinto, por inspiração, por encontro ou acaso, digamos, utilizado como instrumento, definido por contrastes de distribuição.

Tudo é consumível, utilizável pelo ator, mesmo sua impotência, seus defeitos, seus vícios, todas as suas deformações reformadas, filtradas, acomodadas podem servir ao papel e à obra.

Instabilidade, inconsequência, incoerência, tudo serve, tudo é bom.

"Ele luta contra aquilo que ele é obrigado a admitir", em suma, contra sua natureza e sua atividade acidental e instantânea.

Abandonemos toda consideração moral, toda exigência espiritual para nos atermos somente a uma prática, a uma *atitude de fazer*, a uma técnica; ela nos levará, essa prática, a uma *atitude consciente* na qual o ser, o existente, se encontrará em jogo, e transformará o trabalho mecânico em uma prática superior.

*

Situar o problema na *atitude do ator, o funcionamento* particular de cada ator, e tentar fazer uma classificação.

Fase ou evolução do comediante.

1) Descrição do estado dito de *vocação*, e explicação sumária do

2) *gosto pelo dramático*,

3) *definindo o dramático* e o sentimento do dramático.

Conhecimento ou fuga de si. Ignorância de si, transportes contínuos, satisfação de si; avidez, paixões, vazio. *Desordem forçada do ator.*

Nesse exercício desordenado, ver claramente; ordenar essa desordem, localização de si nesse exercício e nessa prática.

É *consciência da obra, do público e de seu próprio comportamento entre os dois.* Tal é o ofício do ator. Ele não é modificável, *ele muda a cada época*, não há receitas (numerosas), nada de ciência, então. É controle de si. Diferenciação das literaturas, dos públicos, dos edifícios e, portanto, das práticas do comediante.

Parece-me que há apenas um princípio interessante; é *consciência de si, localização da inteligência da sensação, utilização prática, inteligente.* (Primeiro princípio: "tudo é inicialmente corporal".)

Mas *cada um tem a sua* (sua prática); não se pode definir cada um e explicar a cada um o funcionamento que só se encontrará por si mesmo e por uma prática pessoal longa.

Ele precisa de tempo, mas, frequentemente, de consciência. É *essa consciência que é interessante*, essa inteligência que não é inteligência, nem concepção, mas prática esclarecida, sensação utilizada por esclarecimentos interiores, no seio da prática – ouvido sobre o público, sobre o que o ator fabrica e orienta nele, sobre uma sensibilidade dramática detectora de si e dos outros, mas jamais intelectualidade, jamais inteligência pura. (Aristocracia do ofício e os manuais.)

Ano de 1949. Época da inteligência, de uma inteligência abstrata do dramático, o comediante participa disso.

*

Existe a convenção e as convenções que dão a cada época sua expressão total: são *os modos, as expressões de sensibilidade* que é preciso definir a partir dos documentos que se possui, dos elementos subsistentes.

*

O que *Diderot* chama de *desdobramento* – e definições diversas dessa *dualidade* que há no ator (inteligência sensível ou sensibilidade inteligente).

Um ator certamente se considera melhor... (contradição, monstruosidade dessa natureza, caráter pernicioso dessas ocupações que explicam os rigores da Igreja).

Mas trata-se de *saber se se quer realizar esse ofício inteligentemente ou não*, se se quer participar ou não dessa aventura *ou simplesmente correr os riscos*, jogar essa loteria, entregar-se à vaidade, visar ao sucesso ou viver sua vida (*a vida dramática e seu exercício*).

O que o cinema traz hoje, modificação do dramático. O ator no cinema é modificado pelas condições de execução, o público também; o autor é diferente, os procedimentos de expressão também; a encenação não é mais a mesma. Influência do cinema na evolução dramática.

Vida do comediante. Apetite, avidez, angústia e lassidão, vazio e desgosto, obstinação do jogador, derivação de si (ciclotimia obrigatória).

É necessário ser mestre dessa avidez, de seus apetites, de suas paixões, de suas sensações.

Realização buscada e desgosto.

É necessária uma constância, uma *constante.*

É necessário um equilíbrio,

em que o *dramático profissional* se acomode ao *dramático pessoal* e suas necessidades.

Localização, participação de si no exercício, controle e descoberta de si.

Evolução de um ator ideal

Prática, desgosto, a *insinceridade*, depois descoberta de uma *sinceridade* relativa, outra; depois descoberta de *si*, e depois do outro.

Papel, personagem, herói.

Depois, desdobramento consciente.

(Ser na personagem, mas que longo convívio! E se o público o aprova! E se as contingências são felizes!)

Depois da *intuição* dramática,

regras de prática para atingir uma prática superior, em que o indivíduo participe com uma consciência humana, e não mais como um instrumento.

Tudo o que parece importante na educação do comediante é esse conhecimento ou essa ignorância de si no ofício.

E, portanto, o mecanismo, o estudo do mecanismo.

– Aqueles que são vítimas dele, que não o possuem, que são colados, que vivem sem qualquer consciência que não seja o som de uma sala, de seu próprio prazer.

– Austeridade de minha concepção.

– Comediantes todos devoradores, mais ou menos avisados, mais ou menos conscientes, vítimas deles mesmos e do público.

– O princípio é a introdução nessa vida, no mecanismo do comediante, da inteligência, da consciência, de uma *prática clara, ou fundamentada*; tal é o problema.

– Há os que nunca chegarão lá; eu falo por alguns.

– Como o ator pode *praticar com conhecimento do que ele faz*? Com um sentido do aperfeiçoamento de sua arte, e um aperfeiçoamento de si mesmo, um *conhecimento proveitoso dessa operação*, desse ato em que ele é obrigado a se perder, a se ignorar, a se desorganizar para o exercício e no qual a sua finalidade essencial é obrigatoriamente visar ao brilho, ao sucesso?

*

Entre o ser e o parecer...

*

Prática inteligente do parecer e do ser, da ostentação e do autêntico. Conciliação desses dois extremos, desses dois contrários.

Função e funcionamento do ator na função dramática, e a arte de sua participação nessa prática.

Participação do ator com os dois outros participantes do teatro – autor e espectador.

Participação (do ator) do comediante consigo mesmo, em lugar de ser somente um participante utilitário; é a arte (de ser e) de praticar o teatro por um ator, ou a arte de ser ator, a arte de viver no teatro.

O saber viver teatral.

*

Tudo que se vive é dramático.

O dramático organizado, a arte do dramático.

Participação, ofício do intérprete dramático; o intermediário e sua participação. Vida do comediante nessa operação.

*

Ator

A personagem. Participação. Utilização de si, em função de... O quê? Por qual necessidade, benefício, ambição?

Da participação do ator em seu papel

É toda a história da execução, desde o primeiro (que foi) ator até nós, desde Téspis até Mounet-Sully.

Mas há também a *atitude do ator em relação ao público* (essa é uma digressão que permitiria mostrar a influência dos públicos); e também *a maneira como o ator encara o sucesso*, sua maneira de compreendê-lo, a maneira como ele se sente *obrigado a ter glória*, como a glória se mostra para ele. Por causa de sua vaidade indispensável, ele pode perder suas virtudes morais e sua pessoa moral, as transformações, as alterações que se seguem. Não é o ofício, essa execução que o perde e o deforma, é a maneira como o público o obriga a *uma atitude dele* (não a atitude em relação ao papel), *em relação a ele público*. É o lado cachorro adestrado, *e, consequentemente, essa atitude é grave para o próprio ator pela repercussão.*

Diderot foi o primeiro que compreendeu o *desdobramento*; até então, essa particularidade, esse caráter não tinha preocupado ninguém.

Da *sinceridade* e de suas diferentes formas, e sua definição, essa é uma relação entre a sinceridade do público e aquela do autor, aquela do ator é função dessas duas.

Na época de Talma não há autor, nem sentimento dramático novo, o público vive apenas em um equilíbrio, em uma proximidade, na qual o teatro é um jogo gratuito, uma especialidade, são os amadores que se apaixonam pelos modos e formas, e o ator na tragédia tem grande prazer de sua onipotência, de sua importância, e toma o fim do fim de suas nuances ou de suas intenções como a regra do jogo; não há mais jogo, nem desafio, é uma discussão inútil, supérflua sobre as maneiras de atuar, uma preciosidade, um alto custo sobre o modo de execução, porque não há mais matéria dramática.

Aprofundamento da execução: A peça deforma-se, torna-se pesada, como um vinho que decanta ou, antes, como uma seiva que se torna espessa, e forma calos, gomas.

– O que se encontrará mais tarde em Giraudoux.

– O que não havia em Molière na origem.

O *sentido perdido*, a significação, a ressonância, o sentido da época e o *sentido atual.*

A tradição, acredita-se que tradição seja apenas uma sobrecarga, um espessamento.

*

É também a atitude *em relação a si mesmo* que o *poeta dramático se obriga a assumir para executar.*

Victor Hugo pode tornar seus executantes loucos e idiotas, Marivaux os tornava abusados ou perversos – Musset – Beaumarchais.

É o burro que carrega relíquias.

Isso é a base e a fonte dos *princípios morais do teatro para o comediante*,

de sua dependência e servidão com respeito ao público,

de sua independência no interior de seu ofício,

sua submissão à personagem,

sua superioridade em relação ao papel quando ele se tornou mestre,

utilização, regulação de sua maestria ou de seu prestígio,

ele atinge o sacerdócio e a vocação no fim de sua carreira (em vez do início, há mudança, desordem), ele tem sobre o público uma verdadeira influência pelas atitudes compensadas, por um resultado final.

Ele só alcança o ofício por uma perfeição final, que procurou ao longo de toda sua carreira,

e o segredo que ele descobre no momento em que seus meios o deixam, e que passam da forma de seu estilo, seu gênero, não é mais utilizável pelos outros; ele só pode descrever o mecanismo na medida em que acredita tê-lo encontrado em si mesmo; é uma filosofia de seu ofício que ele pode escrever, confessar, e como todas as filosofias, todas as explicações, ela só pode servir àquele que a penetraria para fazer dela uma nova.

Mas os princípios são essenciais e sua descoberta, fundamental.

Princípios ou introdução à vida do teatro.

*

Ofício difícil – sua impermanência – não somente isso, sobretudo a impossibilidade de *fazê-lo continuamente.*

Sempre mudar, sempre ser forçado por uma nova operação, desintegração ou amplificação de si, sair da possessão e retorno à possessão. Impossibilidade de aprofundar (de profundar, diz Jacques R.).

Difícil encontrar o tempo livre para copiar de novo anotações, examiná-las, classificá-las – cinco ou seis anotações são divergentes sobre uma mesma ideia. Sente-se que não se terá mesmo o tempo de revisá-las, que ele será muito curto, que é tarde demais, e colocou-se a palavra *mistério* no final dessas meditações apressadas, ou a palavra *segredo* para justificar sua impotência e amargura, a decepção que se experimenta.

Há somente um benefício, é a *disciplina bem praticada* desse exercício.

Para saber alguma coisa é preciso viver muito tempo, pensar frequentemente, meditar todos os dias, mas o objeto de nossas meditações nos engana em pistas diferentes. Fazer Tartufo, ou Alceste, fazer Molière, Giraudoux, Claudel é uma caçada extenuante, e fica-se definitivamente diante da obra alcançada, quero dizer, atuar todas as noites; mergulha-se nessa obra sem ter tido o tempo de tomar consciência de seu trabalho, sem ter a possibilidade de experimentar verdadeiramente, de discernir em si, ou a maneira pela qual se é conduzido para atingir isso, ou as sensações e as ideias que se experimenta executando-as. O que faz com que um comediante, a vida de um comediante, seja uma sequência ininterrupta e incoerente de sentimentos, de estados, de humores, de reações artificiais ou verdadeiras que se confundem, atitudes falsa ou realmente fingidas (a menos que ele seja apenas um ator, uma estrela na moda).

Há nessa profissão uma particularidade que é preciso esclarecer, para dela considerar os efeitos, as vantagens e os desprazeres.

A vida de um homem, de outra vocação ou profissão, deve ser colocada em paralelo.

Destaque-se a tendência essencial, as primeiras tendências da "vocação" profissional, depois:

1) *a descoberta dessa vocação* pelas *dificuldades, pelos constrangimentos, pelas decepções* ou *pelos desgostos*,

2) e sua *prática* em um espírito determinado, cujo princípio deve apoiar-se em um *gozo espiritual* praticado individualmente, cada um à sua maneira, e por um *progresso* que cada um deve fazer no espírito ou no coração, uma *perfeição*, que é religião e política no mais alto grau.

DISPOSIÇÃO PARA ATUAR

Busca da disponibilidade para atuar

Estado interior, tom, humor, atitude, tendência da sensibilidade, orientação física e moral do coração e do corpo.

É a isso que deve levar o ensaio, o trabalho de texto; a busca desse estado interior, dessa analogia – semelhança por similitude – do estado físico e da disposição do espírito com a personagem.

O comediante lança-se irrefletidamente e atinge palavras da personagem – que ele curva e torce como uma haste, que ele acentua, sobre as quais ele faz pressão egoistamente e pesa todas as suas forças, com toda sua vontade –, o jorro do sentimento, o sentido das palavras, e a intenção da réplica. Frequentemente, ele se tortura repetindo as frases, sem duvidar delas; para alguns, ele é dócil ou flexível (por cansaço, por influência do *colega de palco*, por influência das palavras que acabam por pesar sobre ele, pela representação diante do público, repentinamente). Esse estado se produz nele de modo involuntário, naturalmente. Essa rebelião inconsciente e ignorante com frequência acaba, felizmente, muitas vezes pelo seu estado desejável. Todo o aporte ou esforço que ele fez com desordem e excesso cessa, cai e dá a ele acesso ao natural desejado pela personagem para dizer suas frases, *mas isso só se obtém pelo exercício físico do texto.* É disso que é preciso preveni-lo: essa maneira de se conduzir em relação a si mesmo e à personagem, na qual seu "eu" deve se apagar para deixar a personagem agir sobre seu "si mesmo", sobre ele. É o "si" que é necessário obter.

Há vaidade, frequentemente louvável, mas vaidade, no caso do ator. Ele ignora a personagem, sua potência, sua vida virtual, muito maior e mais eficaz que a vida dele, efêmera e transitória que sua potência humana limitada. Aquela da personagem é imensa e imortal.

Essa atitude, essa disposição do corpo e do espírito é aquela à qual fui conduzido depois dos *enganos* e das *surpresas*. Cada um, sem dúvida, tem seus caminhos, e talvez outros temperamentos possam, mais fortes, mais pessoais, desposar e constranger uma personagem. É que, então, a personagem não é mais ela, mas um papel somente, ou que o ator já tem uma grande identidade com a personagem, ou que sua ação não temperada por essa modéstia necessária será uma violação, uma deformação da personagem, uma espoliação que pode, além do mais, ser justificada.

O que me assombra é a descrição da personagem: Tartufo, Don Juan, Alceste, esses fantasmas parecidos e diferentes, inabitados porque sua vida é múltipla, imensa, e contém todas as paixões humanas e suas inconstâncias, muito pouco inclinados a uma ação da qual eles tiram uma cor ou uma nuance que nós intitulamos hipocrisia, ateísmo ou misantropia.

Disposição: De onde parte ela fisicamente? De onde vem o humor, o calor relativo, o tom de voz, o brilho do olho, a vivacidade apropriada ao gesto, a vida em uma série de características? O que é essa disposição de corpo e de alma?

Quais são suas ligações? E os provocadores: Cérebro? Diafragma? Estado muscular?

Como obter em si, como se vê frequentemente, essa mudança que se dá ao entrar em uma igreja, em um salão, esse reerguimento depois da fadiga e do abatimento, essa *modificação interior* pela qual se busca orientação para escutar, ouvir, sair de si mesmo e estar aberto aos outros (para melhor possuir a si mesmo com o sentimento de ser si mesmo), à disposição do outro? Esse desprendimento de si que lhe dá o sentimento de uma existência mais viva, mais real, o desprendimento do eu, para deixar brotar e aparecer esse si interior que nossa agitação e nossos raciocínios deixam muito frequentemente no fundo de nós mesmos, domesticado, enganado, porém conhecendo mais que o mestre todos os segredos da morada.

*

O importante é o estado de espírito, a atitude interior, espiritual, uma maneira de ser interiormente, uma disposição a algo, uma orientação que coloca o ser em suspenso, em uma espera particular, especial, uma espera diferente da outra, uma possibilidade e um futuro que excluem outros.

E não só espiritualmente, mas também fisicamente, para o comediante, é imprescindível localizar e ordenar suas sensações, colocar seu animal, seu físico em jugos adequados, acocorar-se, ajoelhar-se para uma partida que será dada por um sinal que ainda não se conhece, mas que se sabe que deve vir e que se reconhecerá.

Espera de um vislumbre, de um eco, de uma correspondência para algo sensível em si, unicamente para a orientação, da qual não se pode dizer o plano, nem a sede, nem qual será o elemento provocador.

Sinal ou signo que concerne ao mesmo tempo, ou um depois do outro, ao espírito e ao corpo, que vem da alma ou da matéria, abstrato ou concreto, mas que preenche a espera, tranquiliza e permite a ação com segurança.

Algo que também deve ter uma formiga ou um pombo-correio que sabe o seu caminho e o mecanismo deve ser semelhante a si mesmo.

Esperar – estar pronto para... – espécie de meditação do primeiro grau pelo corpo a princípio que leva o espírito (e eu penso em todos os místicos da Índia e das religiões), única atitude útil, fecunda; a agitação, a busca, a colocação em movimento do corpo, do espírito, das sensações e dos sentimentos, é contrária à verdadeira fecundidade da concepção. *O comediante atua muito cedo.*

O que o corpo ou o espírito encontra por movimentos repentinos só vale quando se pode rapidamente pegar de volta, arranjar, canalizar naquilo que a meditação permitiu conhecer, por uma previsão que já é o fruto de um longo trabalho, de uma meditação, de uma preparação que nos recoloca no que é essencial (e o ponto de partida desta anotação): o estado de espírito, a atitude interior constantemente, devotamente, secretamente mantida – hábito de longo tempo, grande paciência.

*

Tudo vale somente pela continuidade

Sentimento, pensamento, vida interior, tudo só é eficaz e durável pela obstinação, pela perseverança: sem a continuidade tudo periclita.

E a vida do comediante é só dispersão, saídas para fora de si mesmo; cada ação, cada sentimento ou pensamento é diferente de papel para papel e de peça para peça. A *contradição* é o apanágio de sua existência, como a roupa de variadas cores é a vestimenta de Arlequim.

A vida do comediante mostra-o buscando constantemente evadir-se de si mesmo à procura do outro que ele não chega jamais a atingir, que ele não pode jamais ser: *é uma constante tentativa de transformação, uma transcendência em relação a personagens heroicos ou ridículos.*

É necessário notar que essas tentativas não *terminam* jamais, raramente pelo menos. Elas só servem para desenvolver naquele que a pratica *tendências*, elas são sempre efêmeras, rápidas.

É um traço importante.

Qual é o comportamento do ator? Como representa sua sinceridade? Ele acredita ou não acredita? Volta-se a Diderot, e à necessidade de um "desdobramento".

Volta-se a considerar essas tentativas não mais como as purgações de Aristóteles, mas como perigosos exercícios, é a teoria da Igreja.

É necessário pelo menos que o ator saiba os traços profundos que ele pode deixar no público, produzir em um espectador,

que ele compreenda e julgue o valor das ações que ele representa e dos textos que ele recita para apreciar seu papel, e a qualidade do escritor ao qual ele se devota,

para ter de seu ofício uma ideia na qual a nobreza da missão e o respeito por aqueles que ele serve resgatem tudo o que esse ofício tem de vulgar ou de derrisório quando não é considerado como um comércio de distrações.

Necessidade também de *descontinuidade* do comediante, necessidade dessa mudança, sem a qual ele se enfraqueceria a si mesmo, comprimido pelos sentimentos da sua personagem. Essa descontinuidade, *essa necessidade de mudança*, a que obrigam o cansaço, o tédio ou as modificações físicas ou morais, as considerações sociais, o sucesso, a vida na sua contínua mudança mesmo, essa necessidade de descontinuidade e de mudança que está na base de sua vocação.

DIVAGAÇÕES DO COMEDIANTE – A PERSONAGEM DE TEATRO

DESCOBERTA DE SI E DA PERSONAGEM

Sonho de todos os atores, mas há uma maneira de se servir dele.

Subir em um palco, representar um pequeno papel, maquiar-se, viver nos bastidores, experimentar uma noite o cansaço, o desgosto, aquilo que há de desapontador nesse ofício: aprendizado da vida conjuntamente àquele do teatro (decepções amorosas, sentimentais, ideias que se faz do amor). Medir o caminho entre o que se queria e o que se é, descobrir a *impossibilidade de* "*ser*"... apesar da sinceridade, viver no "*fazer acreditar*" e no "*aparentar exteriormente*" que decepciona e desonra, insatisfação do papel curto demais para a necessidade de exprimir, as frases, o texto que não lhe agrada, as peças pobres, as situações ridículas, os gestos que é preciso fazer e que o ofendem, os figurinos que espantam e desanimam, obrigação da hora, obrigação de atuar sentimentos contrários aos que se experimenta naquela noite, estar triste ou alegre quando se está alegre ou triste, dizer palavras de amor a uma atriz que se detesta, beber copos de vinho a longos goles alegremente, quando se tem o estômago fraco ou cansado – *desilusão* – tudo o que se acreditava poesia ou libertação volta à derrisão, à humilhação.

A hora, o texto e a disciplina comandam, e sente-se diminuído. Evidentemente, há fases felizes, mas uma espécie de desgosto, de *desencantamento* vem, irresistível.

Os dias seguintes ao sucesso (de aplausos) deixam-no moroso, como um dia seguinte de terça-feira gorda ou de 14 de julho. Imitar, fazer acreditar, e "*para que*" e o "*por que fazer*", e o insaciável constrange-o, não se cria nada, é uma miragem ridícula, é apenas repetição e imitação barata – quer-se mudar de ofício.[1] A avidez, a necessidade de agir apagam por momentos essa miséria, esse inconveniente, mas acaba-se por descobrir que se é apenas uma máquina, somos convenientes, e que "*não se deixa nada*", como dizem todos, e que é *mentira.*

---

[1] Não duram muito tempo esses mais verdadeiros sentimentos.

Mas o entusiasmo da idade apaga essas amarguras, faz ter esperança.

Depois, o hábito, a necessidade, a carreira que começa, essa esperança do amanhã essencial à vida, faz continuar, esforça-se, ilude-se no desejo de chegar mais longe, mais alto, apesar dessa descoberta de que é um ofício, de que "é apenas um ofício", e que "*não se é*" a personagem que se acreditou ser, que apenas se "*atua*".

Depois, o ofício apaixona, discussões profissionais, conselhos dos atores, dos antigos; certas noites "*a gente se escuta, a gente se ouve*", *descobre-se pouco a pouco o ofício, a maneira de fazer e de ser*, é talvez o melhor meio de resistir, na esperança de uma felicidade prometida secretamente. Certa noite, sentimos a personagem, falamos dela com gosto, sabemos bem desta vez que não somos ela, mas *uma noite a personagem fala conosco e, no dia seguinte, no palco, somos DOIS a atuar.*

E a imaginação nos vem de sua existência, se ela existia? E nos pegamos a pensar nela como se pensa em seus mortos, e como se pensa em Deus, e nasce a religião da personagem.

*

Conversa entre o ator e a personagem

– Eu sei, diz-lhe o ator, quem você é, descobri o seu segredo.

– Eu não sei, ai de mim, eu mesma.

– Outros além de mim já descobriram e nos explicaram.

– Eu só tenho o privilégio de repetir eu mesma as frases que Molière me fez dizer, e jamais entendi o sentido em todas as variantes de inflexão, de tom, todos os timbres de voz que escutei, jamais eles chegam a preencher o vazio de minha carcaça, a fazer eco em mim, eu não os entendo nunca. Jamais uma explicação chega a me explicar a mim mesma. Eu procuro me experimentar, mas não consigo nunca. Eu sou porque eu digo, eu existo porque eu digo, pelo fato de dizer. Eu existo, e não encontro explicação para o que você não pode encontrar a você mesmo para a sua existência. Ser, para mim, é proferir meu texto. Eu existo quando escuto minhas frases, eu não me compreendo a mim mesma. Por que você quer me compreender? Ou me explicar?

*

1º de novembro. Havana. Dia de todos os santos. Ao sair da representação de Don Juan de Zorilla. Acordei no meio de um sonho. A primeira sensação é que bato com insistência em objetos que não fazem barulho. É um mundo estranho esse do qual saio, reconstituo o que acabo de sonhar, e essa manhã o sonho é tão preciso.

Estou em um teatro (é talvez uma sequência do sonho sobre a representação do *Misantropo* no Odeon que anotei mais adiante).

Sombras, ou, antes, as próprias personagens como fantasmas (lembrança da "sombra" do comendador vestido de branco) circulam nos bastidores, nos camarins; elas seguem os comediantes, aflitas, implorantes; compreendo que elas gostariam de se comunicar com eles. É sua simpatia que querem transmitir? Conselhos que querem lhes dar?

É um círculo de almas. Eu não saberia descrevê-las muito claramente, mas são transparentes e diáfanas, suas formas são suaves, e há como um halo que torna imprecisos seus figurinos sem cor; eu não saberia descrevê-las. Elas são mais como esses fantasmas do teatro japonês cujos traços são fixados e imobilizados pelas máscaras e cujo corpo é feito de véus que pendem.

Procuram elas reencarnar, reencontrar uma vida terrestre? Há algo de doloroso e de impotente na maneira como elas rodam, vão, vêm, circulam, como elas seguem o comediante; às vezes, elas o precedem, movendo-se para trás. Outras vezes elas se insinuam atrás do espelho no qual o comediante se olha, mas não as vê; e eu vejo todas essas sombras, e cada vez que um comediante passa junto a mim e percebo uma dessas sombras que circulam, eu gostaria de chamar sua atenção; gostaria que vissem o que vejo. Sinto que há alguma coisa de grave, que vai ser descoberto um mistério, que talvez esteja nessas aparições e na maneira como elas vivem conosco sem que tenhamos percebido até aqui, que se encontre a explicação de nossa profissão, a explicação do teatro, da inspiração do poeta, da interpretação do comediante.

Bato rápido, mas discretamente com o dedo, como se bate em uma porta, no que está perto de mim, na borda do espelho, nas costas da cadeira, na moldura de um quadro, mas nenhum som verdadeiro se produz. É um barulho vazio e seco, como faz o *papier mâché* quando se quer fazê-lo ressoar para saber se o objeto, vaso ou xícara é de uma matéria verdadeira. Mas não é um pesadelo, tudo é silencioso e calmo, e isso é ainda mais angustiante. É muito suave e muito triste. Pensando bem, é um pouco como um círculo das almas de um purgatório. De que seriam elas punidas? De nossas encarnações? Seria isso uma pena à qual elas são condenadas por serem reencarnadas nessas maneiras tão falsas, tão medíocres, tão pouco verdadeiras? De que mundo vêm essas Personagens, e por quê?

Eu não me coloquei todas essas perguntas precisamente, havia em mim curiosidade e espanto demais, e uma grande impaciência; era um momento maior, decisivo, crucial, talvez eu fosse tudo compreender de nossa profissão, ia saber tudo delas, dessas personagens; eu ia saber o que significa uma representação; eu ia enfim penetrar o segredo de todo o mistério do teatro, desde o autor até os espectadores, essa estranha maquinação das almas, era um além muito simples que ia se mostrar; eu só ouvia silêncio ao bater para fazer barulho. Eu ia enfim compreender os comos e os porquês que me coloco, o que há de pobreza e de vaidade no teatro. Eu ia saber as razões disso, tudo iria se explicar.

Uma satisfação das almas, uma procura das almas e dos corpos.

Todo barulho que eu tratava de fazer não produzia som algum e se transformava em silêncio; foi o silêncio que me acordou.

*

Tudo está condenado ao silêncio nessas matérias.

Nada se entenderá desse além que circula em busca de encarnação viva; nós somos reduzidos à impotência por meios derrisórios, grotescos, nessa procura cega do Espírito, à qual somos condenados, ou nossa vaidade e o teatral nos guiam mais que nossa fé.

Nós somos condenados a encarnar Espíritos, dos quais nunca fazemos mais do que a caricatura.

Procura-se uma satisfação das almas tateando, um encontro de almas, e essa procura se faz por meios ridículos, e a partir de nossa vaidade, mas a partir também de uma crença que, de tempos em tempos, nos transporta, e *esse* TRANSPORTE *é a finalidade perpétua do teatro*, e do mundo.

Jorrar de si, sair de si, fugir para ir mais alto.

Os jogos das crianças não são outros nem melhores, eles são mais evidentes.

CARTAS AO ATOR

Projeto de um pequeno conto, sob forma de cartas ou outra forma

O ator recebe da personagem uma carta na qual, tocada ou importunada pela insistência com que o ator procura despistá-la, a personagem escreve-lhe para dar-lhe alguns conselhos.

Ela explica ao comediante o que há de contrário, de dessemelhante, as diferenças entre o temperamento dela, personagem, e o temperamento dele, comediante; ela diz suas ideias, seu humor de personagem e dá conselhos que parecem extravagantes, mas cuja própria extravagância, se o ator descobrir o espírito e o sentido dela, deve mostrar-lhe o quanto sua maneira de viver e de ser é oposta àquela da personagem.

A personagem, apesar do que há de enigmático em seu propósito, é, entretanto, extremamente benevolente com o ator.

Mas é necessário que a leitura dessa carta – à primeira vista – seja bastante insensata; ela parece irônica. É apenas refletindo sobre os conselhos dados pela personagem para o regime (alimentar e outros) que deve seguir o ator, sobre a higiene que ele deve praticar, que o ator compreende que deve *deixar sua personalidade* – e que isso é o que há de mais difícil em seu ofício – para aproximar-se, pouco que seja, da natureza real da personagem.

É necessário que essa carta faça compreender as dificuldades que há para o ator em *se despojar de si mesmo*, de "ser" esse outro que é a personagem.

A personagem dá ao ator conselhos sobre a maneira de se comportar com ela para que ele possa provar sua amizade, um pouco como uma mulher que explica as particularidades de sua pessoa, *o modo como ela quer ser tratada* para poder amar e se ligar a seu namorado.

É necessário que se sinta também o *reconhecimento da personagem* por essa solicitude, por essa preocupação que tem o ator de fazê-la reviver, porque *a personagem sabe que só existe virtualmente, que ela precisa do ator.*

Entretanto, seu grau de existência não depende do ator: há regras, um rito, particularidades nesse "colocar em existência": há segredos para animá-la que é necessário que o ator conheça, e são esses segredos que a personagem deve dizer. Eles se traduzem por uma série de propósitos bastante extravagantes que, em uma primeira abordagem, parecem sarcásticos ou irônicos, mas se o ator refletir bem, ele deve descobrir, nesses conselhos, essa *doença* da personalidade que o faz crer que a personagem se parece com ele, esse antropomorfismo que empresta aos outros sua própria maneira de ser. O ator não se dá conta a que ponto ele está ainda pessoal demais no momento em que acredita não mais sê-lo, que a personagem é infinitamente mais impessoal que o ator imagina, e que a primeira qualidade do ator é a de se despersonalizar.

"Qual é, então, sua intenção? É me *figurar*? É *testemunhar* por mim? Ou verdadeiramente me *representar*? Ou não há, no fundo o desejo vão de crer que você pode se *atribuir meus méritos*, ou as virtudes que lhe disseram de mim, ou aquilo que haveria de prazeroso, de cômico, como você diz, que o teria seduzido e *o teria divertido*? Ou você quer somente *divertir os outros*? Há um caso de intenção, *uma casuística teatral.* Não seria me desempenhar?"

Ajudar a personagem, animá-la.
Substituir-se a ela (caranguejo-ermitão).
Apropriar-se dela, anexá-la.
Utilizá-la.
Encarná-la, colocar-se na pele de...
Fazer a silhueta da personagem, esboçar.
Imaginar... sentir...

"Você não está encarregado de nada, você se atribui importância...".

A personagem dará nessa carta conselhos dos quais eu não dou detalhes, mas que serão conselhos sobre a maneira de comer, de beber, de dormir, que devem trazer à luz particularidades, tiques e manias que diferenciam *o homem no estado de indivíduo* do *homem em estado de tipo* que é a personagem.

É o caso da personagem de Alceste, que escreve ao ator: "Não acredite, porque você vai entrar no primeiro ato desarrumando as poltronas, que isso seja um hábito de minha parte; evite, portanto, durante um certo tempo, *se você tem a intenção de me representar*, todos esses reflexos brutais, essa maneira de bater as portas em sua casa, empurrar seu prato, ou se indignar com gestos grosseiros, sob pretexto de se colocar em ação ou de se dar meus modos. Não são os meus, a despeito do que você viu em outros atores, ou que você imagina por si mesmo. A indignação que tenho no primeiro ato, eu a tenho para o público; é um excesso, ou é porque creio estar ainda sozinho? Você vai se privar tanto tempo quanto puder de todo ato incivil, grosseiro, gritos que queiram romper com o tom de polidez".[2]

E Alceste impõe ao ator, ao contrário, um "*regime*" no qual este seria infinitamente mais distinto, mais contido, polido e elegante do que ele tem o hábito de ser.

"Se você não se priva dessa vulgaridade, desses arrebatamentos que você cultiva expressamente em si e pelos quais você procura me atingir, se você não se priva dessa grosseria, dessa incivilidade, esteja bem convencido de que nós não nos encontraremos jamais."

O papel

"Essas histórias que você conta nos jornais como um esportista: eu me levanto às oito horas, tomo um banho, no café da manhã como um ovo cozido, estudo fazendo a barba, tomando banho, digo meu texto, etc. (estilo Coquelin), tudo isso é exato, mas não deixa de ser ridículo. É assim que você aprenderá seu papel, mas não é assim que você chegará até mim.

---

[2] Notar o detalhe de Auguste Villiers, acredito, que diz que quando Molière entrava, pensava-se que ele era o Misantropo.

Você acredita ter descoberto o segredo do teatro e explica-o aos outros? Quais marcas de inspiração você encontra nesses atos? É isso que os jornais, as pessoas, chamam de seu gênio?

Não há gênio para o ator além daquele que eu posso lhe conferir."

Nessa carta, não se diz o que é preciso fazer para que o ator atinja o papel, mas *o que é preciso não fazer*: *quer dizer, as aparências exteriores* do papel, todos os gestos exteriores pelos quais "se pode" realizar a personagem, de maneira a fazer compreender que *a semelhança entre os seres se liga, antes, às qualidades do coração do que a seu comportamento aparente*. O que o ator tem muito naturalmente tendência a fazer, e tendo acreditado apreender o comportamento exterior da personagem, ele acredita facilmente demais que se pode *atingir a personagem unicamente por essa aparência*.

É o procedimento habitual.

Quando se fala do *humor, do tom, do estado físico* no qual está a personagem, isto é, *na personagem, um resultado* enquanto o ator faz disso o ponto de partida de sua execução; *no ator o sentimento é somente a consequência do comportamento*; na personagem, as maneiras exteriores e o modo de ser são, em geral, ao contrário do ator, as consequências do sentimento.

"No que concerne a suas ocupações, evite tudo aquilo que lhe poderia subir à cabeça. Leia os romances de..., as peças de..., ou, melhor ainda, faça versos. A dor moral que você experimentará concebendo-os, sem arriscar se levar até a exaltação, será singularmente propícia à finalidade a que me proponho. Evite particularmente a leitura da crítica, e em particular a de X... que disse de mim (citação). Não conte histórias sobre mim, não conte aos outros o que você acha de mim, e você terá logo notícias minhas."

Aqui, a personagem refere-se a dois ou três *quiproquós* ou mal-entendidos (incidentes de ensaios) que aconteceram durante os ensaios e os explica ao ator:

"Apesar dos erros que você cometeu, pode ficar satisfeito com os ensaios que faz, com as orações que me oferece repetindo o texto; eu não me tomo por um deus, mas não há outra comunicação com os espíritos que não seja esse fervor do espírito.

Por exemplo, eu o aconselho a levar em consideração a amizade que tenho por Filinto e a prestar atenção nela. Você pretende me representar e nunca pensou nem experimentou a amizade que tenho por Filinto. É bem estúpido. É importante que você tenha por seu companheiro uma verdadeira amizade. Se minhas predições não o enganam, creio que daqui a alguns dias, apesar das relações desagradáveis que vocês têm, ele será muito amável com você. Será preciso se aproveitar disso.

As estrelas lhe são favoráveis. Mas não pense em mim à meia-noite, depois da representação dessa peça imbecil que você faz toda noite, e particularmente quando ficou na casa de Viel até três horas da manhã e está com o estômago cheio. Isso me desgosta. Isso lhe permitirá, além do mais, que você levante mais cedo. E de manhã, você irá ao Museu do Louvre, e parará diante de tal ou tal tela.

Dedique-se sem temor a alguns gestos excêntricos, recite alguns versos extravagantes, mas não os que eu digo. Você escolherá esses versos em *As Sabichonas*; você voltará para sua casa sem ter bebido nada ainda. Você fará uma refeição muito leve com um pedaço de presunto ou algum outro frio salgado e um copo de cerveja, depois irá para o seu quarto, meditará um pouco; evitará discutir com a dona de sua casa, você não trocará nenhuma palavra com a empregada. Eu não lhe permito nada além desse roteiro que indiquei. Você poderá, no entanto, beber um pouco de café. Evite tudo o que pode lhe subir à cabeça. Depois, você virá ensaiar. Etc."

"Não imagine, quando folhear as ilustrações das edições Larousse (ou outra semelhante), que me pareço com aquelas personagens. O figurino que me emprestou o sr. Leloir é ridículo e sórdido. Os móveis do apartamento de Célimène não têm nada a ver com aqueles que querem colocar no cenário."

Não se deve saber qual é a personagem que escreve, a qual ator ela escreve, mas que a carta seja como se Don Juan, Romeu, Hamlet, Tartufo ou Alceste fossem alternadamente autores dessa carta, passando a pena de um para o outro.

É preciso que a carta seja escrita como se fosse "*a personagem ideal*", que fala emprestando alternadamente a forma de personagens conhecidas, como se o próprio Júpiter fizesse alusão a suas metamorfoses.

É preciso, também, destacar que o ator só pode ser diferente nessas diferentes personagens por um longo hábito que às vezes os ensaios não terão o tempo de lhe dar, e que somente o exercício das representações repetidas lhe poderá permitir, se ele estiver atento a si mesmo, se tiver respeito pela personagem, se ele se esforçar para chegar a ela.

O comediante é um e muitos e, entretanto, é bem difícil para ele ser outro que não ele, se isso não é um desprendimento de si mesmo, um longo hábito, que o aproxima dos santos e dos religiosos.

Esse exercício do ator que quer tentar parecer com a personagem em algumas semanas de ensaios... (Quando se pensa que os homens passam a vida inteira para se aproximar de um certo estado de espírito ou de virtude, ou de santidade!) O ator é obrigado a fazer isso em alguns ensaios; e é um exercício que preenche a vida de outros homens.

Ele o faz graças a artifícios exteriores, a um texto sonoro, quer dizer, a um pensamento e a ações já organizadas e orquestradas ou harmonizadas com vistas a dar essa impressão; ele o faz com mímicas e gestos, estrépitos de voz, mas isso não é o essencial da representação. Atua-se frequentemente apenas com essa bagagem, esses *impedimenta* exteriores. Para atingir o alto, para atingir a personagem, é necessário ver além; é preciso se esforçar para atingir o sentimento.

Mencionar essa particularidade, que *o ator jamais alcançará a personagem, o herói*, e o "grande segredo que posso lhe confiar – escreve a personagem ao ator – é que se você nunca me atingisse diretamente e pudesse, no espaço de um instante, ser igual a mim mesma, eu seria definitivamente destruída".

A personagem explica ao ator que ela vive em uma atmosfera especial que é a própria natureza da peça, que não se trata, portanto, de ficar na superfície dessa peça.

*

I am not that I play (Viola em *Noite de Reis*).

"Saiba que você não é o que você representa, e não se esqueça nunca disso.

Saiba também que se você puder se permitir representar Hamlet ou Alceste, é porque eles foram, acima de você, mas como você e antes de você, humanos; tudo o que está neles está em você, mas eles são de uma humanidade sublime."

*

A personagem

Você não tem por si mesmo qualquer conhecimento, e o reflexo de seu rosto no espelho espanta-o e inquieta-o, às vezes. Eu conheço um comediante que nesse momento repete, examinando-se: "eu, eu, eu". Você não pode se conhecer.

"Temos de nós mesmos um conhecimento pelos esforços que vocês fazem para nos encarnar e nos fazer viver. É essa diferença que nos é sensível. Não ligue a isso qualquer explicação, não se trata nem de punição nem de recompensa, é uma forma de nossa natureza, tão inexplicável *no momento* como é a sua."

*

A essa carta da personagem, o ator responderia (por anotações, meditações, questões). Fazer o planejamento dessa troca de correspondência, com as ideias essenciais que se quer aí colocar. (Fazer entrar no planejamento dessas cartas um *histórico dos atores que atuaram*; e a personagem faz a narração de todos os atores que a encarnaram).

A segunda carta da personagem é um pouco aquela que, ao fim de certo tempo, se escreve a um solicitante: "Senhor, depois do tempo que dura essa história, eu não saberia suportar mais essa solicitação importuna, perpétua, da qual sou objeto, e, hoje, permito-me colocá-lo a par do que se passa. *Queira ainda me representar... etc...*".

Essa sequência de cartas que o ator recebe acaba por fazê-lo compreender em qual relação ele está com a personagem.

E o ator acredita realmente na existência da personagem; nesse momento, ele acredita realmente que a carta que ele mesmo redigiu é autêntica; ele atingiu a realidade do sonho... Porque nessas cartas que a personagem lhe escreve há detalhes, precisões, que fazem com que ela tenha o ar de ser contemporânea do ator. A personagem fala a princípio da época em que foi criada, porém, mais tarde ela fala com uma precisão tal da vida do ator, que o ator fica convencido ou ao menos imagina a existência dessa personagem.

Essa correspondência prossegue até o momento em que, e é a carta final, o ator compreende que a personagem existe, mas em uma existência superior.

Revelação da personagem ao ator. Ela deve dizer sua natureza, sua essência, sua existência, os meios de descobri-la, sua utilização. *É a religião do ator e a própria explicação do teatro.*

Ela deve explicar ao ator os segredos do ofício. Ela faz o histórico e a crítica dele, ela explica também a crítica do ator.

Finalmente, ela fala do autor e da incompreensão necessária a essas metempsicoses sofridas pelo ator diante dos outros, diante da última – da qual ele não saberia falar porque ela é como todas as coisas desse domínio inexplicável necessária à vida, à ação na qual tudo se passa (se realiza) aqui embaixo.

Ela fala pela boca de Lorenzaccio ou de Hamlet sobre a vaidade de todas as filosofias.

Nessa carta, a personagem (se é hábil e suficientemente eloquente) dará uma definição de si mesma e o ator responderá finalmente por um ato de fé nela. (Eu creio na personagem – religião do ator.)

*

Em uma carta da personagem ao ator:

"Nesses caminhos obscuros das metamorfoses, despisto todas as procuras; você se esforçaria em vão em saber as ligações ou o parentesco, a semelhança que há entre Don Juan, Dom Quixote ou Hamlet." E termina por: "Quem você acredita que sou para ousar dizer quem você é".

*

Papéis

Seria necessário que, nessa correspondência, se visse a diferença entre o herói ou a personagem e essas silhuetas mais ou menos ridículas, mais ou menos duráveis de uma vida efêmera, certos tipos da literatura, mas que não são nem personagens nem heróis – pequenas reduções de humanidade, pequenas silhuetas de personagens, mas que não têm nem a escala, nem a grandeza, nem os sentimentos da "Personagem".

Uso da personalidade

"Eu não falo tampouco dessas personagens que você acredita representar e que são apenas uma etiqueta que colocaram sobre sua pobre personalidade.[3] Cada vez que você representa o sr. Verneuil ou o sr. Bernstein, apesar do nome diferente que o autor dá a essas personagens, é somente você mesmo que representa, e é a você que essas personagens emprestam sua vida; mas minha própria vida é potente de outra forma e bem acima da sua."

Diferença que se faz entre o herói ou a personagem clássica e o papel propriamente dito – *o ator que atua sua própria personagem.*

O herói é uma *personagem lendária – ele vive na lenda e cria em torno de si uma lenda.* Pirro, Aquiles, Gargântua, Andrômaca são naturalmente heróis, mas: "Não creia que Don Juan, Tartufo ou Alceste não pertençam à mitologia porque eles foram criados há somente trezentos anos, que não sejam também heróis, porque eles, pouco a pouco, desenvolveram sua própria lenda. Há mais humanidade que caráter na substância com que eles são feitos. Você é apenas um indivíduo, e eu sou a espécie; humano, inumano ou sobre-humano é para mim a mesma coisa.

---

[3] Cultura da personalidade – aperfeiçoamento frequentando o herói. O culto ao herói é ainda a melhor maneira de honrar o Senhor – religião do teatro – tudo é religião.

Não se esqueça de que a incerteza e a imprecisão são o aspecto natural no qual você deve me ver. Cada vez que você procurar me olhar, só me perceberá em um halo. *Como eu nasci, como eu nasço*?" (*É a explicação da inspiração do autor.*)

Falar do ensaio durante o qual o ator se esforça diante do autor, como o autor se sente liberado fisicamente pelo ator, como sua respiração, seu estado físico é contrariado ou satisfeito pela respiração, pelo estado físico do ator, como nasce entre eles – nessa distância do palco à sala – um ritmo, um impulso, uma maneira de partilhar fisicamente, de longe, que é o ponto de partida desse transe para atingir o sentimento.

E a personagem diz: "Eu concordo, a sensação é, a princípio, o que é necessário que você procure, mas a sensação não é suficiente para chegar até mim. Conheço milhares que não estiveram mais alto, nem mais longe, que jamais chegaram ao sentimento. Eu me consolo às vezes, porque sei, porque sinto e vejo na sala espectadores que me completam, que me animam emprestando-me os sentimentos que faltam a você, ator, e me fazem reviver apesar de você".

Para o autor dizer também: No momento em que o herói nasce no autor, sua primeira manifestação, sua encarnação encontra-se no estado físico em que está o autor... "a inspiração pela qual eu desço no autor e da qual ele é inconsciente, esse estado físico do autor, é um começo carnal, corporal, que lhe dá o estremecimento físico, a influência muscular que você, ator, é encarregado de liberar em seguida no palco. O autor escrevendo 'minhas frases' é como um feiticeiro que experimenta fisicamente a sorte que ele quer lançar ou o mal que ele quer liberar".

*

"Não são teorias, ideias, teses que contêm as peças.

São personagens, e quem sou eu senão você mesmo em seu destino?

É poder de vida, ações,

e o que é uma ação? Resultado de um ser vivo, ou do que engendra a personagem, para você, talvez?

A ação é apenas um traço visto do infinito, mas para você ela somente dá o poder de seguir os passos e os traços da personagem, de identificá-la, de copiá-la."

Divagações, divagações.

*

Intangibilidade da personagem

Don Juan escreve ao ator:

"A ação tem uma grande importância para você, o que faço e o que não faço, o que me acontece e o que me acontecerá. Por mim, não sei nem de onde venho nem aonde vou, não sei nem o que me acontece nem o que me aconteceu antes da peça, nem o que me acontecerá durante a peça. Eu sou!".

Fazê-lo dizer, ainda, que a personagem deve sua existência à fidelidade que o ator lhe tem, à existência mesma que o ator lhe empresta. Ela tem uma existência pessoal, mas essa revivificação de sua existência ela deve ao espectador e ao ator.

*

A personagem escreve ao ator: "Procure, então, compreender o que é um autor; não é um escritor que faz papéis, como você crê, é um espírito visitado; e não imagine que seja ele que faça as peças, somos nós".

A esse respeito, o ator se pergunta e procura esclarecer essa ideia e a relação entre a obra e o autor.

O ator recorre a suas lembranças sobre os autores. O que seria um capítulo escrito pelo ator sobre o autor ou a crítica dos autores pelo ator. Detalhes, anedotas contadas fariam sobressair a inconsciência do autor quando se ensaia sua peça; o autor diz o que ele não quer, mas não sabe o que quer, e sente-se que ele é quase alheio à sua obra, que não está sozinho a escrevê-la, em todo o caso, que ele ignora o que faz. Sequências de cenas, sequências de transes em que os defeitos vêm da falta de inspiração ou de uma inspiração que quis se liberar cedo demais... (Giraudoux falando do começo do segundo ato de *Electra*). Seria necessário também falar sobre o autor no momento em que ele escreve sua peça. Giraudoux para *Guerra de Troia* me diz: "Encontrei a primeira réplica da peça", e a propósito de *Electra*: "Tenho a última frase".

Mostrar o autor no estado em que ele está quando escreve sua peça, sua máscara revela uma ausência, uma incerteza, uma inquietude, e, às vezes, adivinha-se a angústia ou o medo (*Intermezzo*). Ele fala muito de sua peça, como Achard, ou ele não fala dela, como Giraudoux. Lembranças dos autores que já representei e sobretudo de Giraudoux.

O autor suporta sua peça: ele se prepara, a princípio, para recebê-la em si; depois, ele a escreve, libera-se dela; a obra continua seu poder de ação. A vida do autor é uma sequência de frases dramáticas, de casamentos espirituais com as personagens.

Seria necessário mostrar o autor liberando-se de sua peça através dos ensaios, da primeira apresentação, da influência de uma peça sobre seu autor, de sua vitalidade aumentada ou modificada se a peça tem ou não sucesso, se ela vive ou não vive. Falar de Jules Romains, de Giraudoux, de Achard, dos autores contemporâneos.

Seria necessário mostrar as diferenças que há entre *o poeta, o autor dramático ou o literato, o poeta frustrado, o dramaturgo inepto* e alguns autores diminuídos pelos defeitos que causa uma vida desagradável e, sobretudo, o gosto pelo sucesso no começo. Seria necessário falar do *fabricante dramático* dublê de um moralista e de um homem do mundo. Falar também de Claudel, da maneira pela qual Claudel comenta suas obras e do que elas parecem ser para mim; de Maeterlinck; essas anotações e essas lembranças tratando de diferençar as maneiras de escrever e de se comportar de um escritor dramático; as distintas naturezas dramáticas. Falar também das relações de um autor com uma "trupe", de suas relações dramáticas; preferências de um autor por um ator, etc., os fabricantes dramáticos que fazem combinações e cuja inspiração é abolida pelo gosto baixo pelo dinheiro e pelo sucesso. Mostrar a diferença entre nossa época e outras épocas em que os meios de execução e de realização eram bem mais apropriados; a existência de uma confraria dramática (atores e espectadores), com hábitos, tradições, usos e costumes, dava aos autores meios de se exprimir e facilitava sua inspiração. Nossa época é uma época de transição. Em suma, considerações sobre a escrita de uma peça, sobre seus ensaios, sobre as relações entre os atores e o autor.

Este capítulo poderia ser inteiramente escrito com a ajuda de anotações e lembranças, de um diário mantido por um ator e a propósito do qual eu acrescentaria novas reflexões.

Dada a amplitude dessas questões e sua facilidade de desenvolvimento, é mais interessante que ele seja redigido unicamente por anotações e frases sugestivas em estilo rápido.

*

O ator lê a *Imitação de Jesus Cristo* e confunde o que leu na *Imitação* e o que diz a personagem.

E a personagem lhe diz: "Todas as coisas do espírito estão na mesma direção".

*

E a personagem diz ao ator a propósito do papel: "Você só compreende o que você traz em si mesmo".

*

Seria possível, pelas leituras que o ator realizaria (por exemplo, no *Intermezzo, o Espectro de Isabel*), fazer citações que dariam o que pensar sobre a natureza da personagem.

Seria possível contar o que me disse Giraudoux sobre esse espectro do qual ele "não conhece a natureza".

Essa anedota e o texto ao mesmo tempo preciso e poético que Giraudoux faz o Espectro dizer parecem-me ser um bom prelúdio para a imaginação ou para a ideia que se pode fazer da personagem.

*

"É preciso que você seja seco, nu e despojado."

*

"Se você quer ser meu discípulo, renuncie primeiro a si mesmo, e não se esqueça de que o servidor não é maior do que aquele a quem ele serve. Se você quer possuir minha vida, despreze a sua. Reflita que é necessário primeiro me conhecer para me imitar. Ame-me mais do que a si mesmo e aos vãos benefícios que você pode tirar de mim."

*

Sonho sobre o Misantropo

É o pesadelo do ator.

Esta noite deitei-me febril, inquieto, tinha lido o *Misantropo* e eis que vejo de repente um homem diante de mim; ele estava vestido como uma personagem da peça, cresceu excessivamente, depois diminuiu ao nível de minha cama e sussurrou-me: "Tanto pior para quem rir." – "Eu não digo isso." – "Palavra, juro..." Depois, ele se tornou muito magro, muito alto de novo, e sentou-se em meu peito, estava bem alto e, quando estava sentado em meu peito, sua cabeça tocava de novo o teto, "e agora", me diz ele, "vamos ao Odeon, me representam". Ele se levantou de minha cama e me pegou pela mão, e eu me encontrava sob as galerias do Odeon, perto da entrada dos artistas, e vi que o Jardim de Luxemburgo estava cheio de crianças.

Levado por essa mania, essa superstição da personagem, penso frequentemente nelas e meu sonho se desenrola em uma extravagância insensata.

Eis o que eu sonhava outro dia enquanto me entediava no Odeon nas banquetas do *foyer* dos artistas:

Colocaram o cartaz do *Misantropo*. É um dia de bruma; há, perto da porta do teatro, um espessamento desse nevoeiro, uma grossa mancha de nevoeiro mais densa. São as personagens que vieram, fantasmas que esperam diante da porta do zelador. Eles vieram porque foram afixados. Cada vez que um ator ou uma atriz passa, há como uma porção de nevoeiro que o segue, engolida pela corrente de ar da porta, e que sobe a escada atrás dele. É o fantasma da personagem. Ele penetra no camarim do ator. O ator se veste, gesticula. Ele acredita "ser" a personagem. E eis que veste agora o pequeno tonelete e os calções, a camisa e o jabô. Ele se maquia. Oferece seu rosto ao espelho que, de tempos em tempos, como por uma janela, de repente lhe dá, por alucinação, um rosto diferente do seu, outra personagem. Mas ele volta depressa a si, entra outra vez depressa em si mesmo, porque precisa de outro lápis, que pega sobre a mesa. Esse estranho que está atrás do espelho e que o observa, o ator fica satisfeito de acreditar que é ele, mas é a própria personagem que veio se colocar atrás de seu espelho, que tenta tomar corpo, e fazer-lhe sinal. Essa personagem é como o espectro do sr. Scrooge, de Dickens; ela gostaria de lhe falar, está cheia de solicitude em relação ao ator, de afeição, mas o ator não a vê. Ele acredita já ser a personagem.

Enquanto o fantasma volta ao camarim depois de ter se insinuado atrás do espelho, ele tenta prevenir o ator, aproximar-se dele, mas o ator já gesticula, já diz frases do seu papel, empurra o fantasma, atropela-o, atravessa-o, e o fantasma o segue lamentavelmente nas escadas. O ator faz ressoar seus saltos vermelhos, manipula sua bengala e, enquanto os outros atores descem à chamada do diretor, outros fantasmas deslizam, seguindo-os. Os atores se dizem boa-noite, inquietam-se por sua saúde, pela maneira como passaram o dia, e como vão suas crianças; e as personagens estão lá, tímidas, esgueirando-se entre o maquinista e o bombeiro, esquivando-se da exuberância dos gestos dos atores, essa insolência e essa voz falsa que logo em seguida vão fazer com que o público, aqueles que estão na sala, acredite que eles são as personagens. E Alceste se vê entrar em cena, e o fantasma sofre, queria emprestar sua voz, dar seus gestos para esse fantasma real, para esse polichinelo, para esse macaco, para esse "viu só o que eu sei fazer?", que já gesticula, brinca com o punho, pisca o olho, brinca com o colete, olha o público como se olha em um espelho para se admirar.

Alceste e Filinto, os verdadeiros, estão lá, aflitos, ao longo desses bastidores que são bastidores paralelos em perspectiva (que querem representar esse salão, cuja irrealidade verdadeira é mais verdadeira que aquela dos verdadeiros salões que se fazem hoje).

Atrás de cada bastidor, há um fantasma de personagem, e eles vivem toda essa representação que é apenas uma mascarada, uma paródia.

(Aqui se pode descrever o desgosto das personagens, Alceste e Filinto, sua indignação, e os marqueses, quando se veem representados em roupas ridículas, com vozes em falsete e trejeitos de pederastas, Arsínoe, Eliante, a própria Célimène, todos os fantasmas aflitos como estátuas de mausoléu, olham essa paródia deles mesmos.)

Esperam, durante toda essa apresentação, um gesto preciso, uma inflexão que ecoe neles mesmos, e eles só veem atores, comediantes, que são a viva derrisão deles. Então, no final, depois que Arsínoe saiu, Oronte, o marquês, Célimène, quando a última de todos, Alceste, vai partir, o fantasma não resiste mais quando ouve o ator dizer que ele vai "procurar um endereço afastado em que se tenha a liberdade de ser homem de honra", ele não resiste mais, deixa o lugar e se dissipa.

Mais tarde, talvez, naquela noite, na noite da cena, na tranquilidade inquietante dos cenários, os fantasmas das personagens virão eles mesmos se interpretar, e representarão a peça para uma assembleia de espectadores que seriam puros espíritos.

*

O mundo assume um aspecto novo,
que nos transporta,
e acreditamos que vamos enfim compreender.

Os objetos perdem suas propriedades naturais, tudo muda de aparência, em uma mistura de grotesco ou de derrisório.

*

Carta da personagem

"Você nunca pensou que Alceste era uma personagem viva; você acredita tolamente que a vida dela está em você mesmo, que ela só vive para você, e que é você que a anima. É bem verdade que ele é forçada a atingir você. Aí está o *encantamento*, ela precisa de sua ajuda para ser sensível, para ser revelado, para se manifestar, mas, no entanto, ela vive; está aí um mistério que você não pode compreender. Não imagine que aí está o castigo, ou a impotência dela, mas, antes, uma forma de existência à qual ela é obrigada para que você possa, com seus contemporâneos, comungar com ela. Mas ela existe virtualmente – o que vocês denominam virtualmente – em uma existência muito mais evidente, mais segura, mais eficaz do que aquela com a qual você foi dotado.

A vida de sua gentil e insignificante amante está em *você*, ela só existe pela ideia ou pela imaginação amorosa que você tem dela, ou que seus desejos lhe emprestam; ela não tem vida; assim como Hamlet; a vida dela não está em você. Esses fantasmas do teatro são mais evidentes, mais reais que você. Vocês chamam de fantasmas o que é para nós o ser real, a palavra humano para nós designa o perecível e aquilo que pode apodrecer.

Não romanceie, portanto, não analise e não faça um romance.

Evidentemente, é cômodo romancear Alceste, Don Juan ou Arnolfo, isso ajuda, mas a *ação* está bem além dessas *circunstâncias*.

E *a ação* da personagem não é sua vida, não se engane, o que ela faz no teatro é um resumo, um condensado, um extrato sintético dessa vida, que você não saberá jamais imaginar ou inventar, porque está além da sua imaginação.

Seu único prestígio, sua única superioridade, onde sua vaidade desequilibra seu bom senso, é que Alceste ou Hamlet precisam de você, não para comprovar a eles mesmos que estão vivos, mas *porque aqueles que vêm ver você os comprovam vivos neles mesmos*; eles precisam das macaquices, das caretas de sua humanidade, para exprimir a humanidade superior deles, esses sopros do sentimento e da alma dos quais eles são feitos. *É isso a comunhão teatral.*

O *eu* e o *não eu*, é o *comediante* e o *papel*, e o *eu* é o *tolo*, que tem a autenticidade dessa encarnação bem relativa.

No seu caso, há o *pretendido* e o *involuntário*, o que você acredita ser e o que você faz experimentar, o que você procura exprimir e a impressão que você faz os outros experimentarem.

O importante é sublimar, transcender o eu nesse não eu que é o papel, sem que o tolo se misture, sem que se misture demais aí.

O que há em você que você não tenha recebido? E se o recebeu, por que você se gloria como se não o tivesse recebido?, diz São Paulo.

É necessário encontrar a humildade e a dignidade de sua condição e de sua incumbência.

Seu eu e seu não eu, você e seu papel são as duas vertentes desse pico vertiginoso, desse fio esticado sobre o qual é necessário avançar, sem ter o tempo disponível para seguir a linha atentamente; a análise, o pensamento, o exame não são possíveis, é um equilíbrio a ser encontrado.

Você está entre o *indivíduo* que você é e a *criatura*, o herói que você quer ser ou representar; essa criatura, se você puder encontrá-la, recebê-la, dará ao herói sua individualidade, você será o comediante desencarnado.

O *comediante desencarnado* é como você é, é também como você deveria ser e como você é quando alcança o papel; é você mesmo como você é, sem o herói, e é também você mesmo da forma como o herói o transforma, da forma como a ilusão enfim modifica você mesmo."

*

"*Você deve sentir pelos outros ou por si mesmo*?

Como usar sua sensibilidade, como excitá-la ou detê-la, como provocá-la, desviá-la e servir-se dela?

Semelhante ao toureador que tira o animal de seu torpor, obriga-o a soltar-se, depois, bruscamente, com as costas do braço, para ou desviar o elã que ele obteve, colocado entre seu papel e você mesmo, considere o que se espera de você e não somente o que você experimenta, você mesmo, para a sua satisfação.

Você apenas tende demais a acreditar no seu gênio, a assegurar-se da superioridade de seus sentimentos, você lê o texto e crê experimentá-lo, senti-lo plenamente; algumas vezes, porém, você não o compreende. Em outras passagens, você o compreende, o entende bem, mas é impotente para senti-lo plenamente; ele permanece frio e inoperante para sua sensibilidade.

Não confie na sua inspiração, porque ela é somente um resultado; é depois de um longo trabalho que você terá sua inspiração; é o resultado de uma fadiga (Baudelaire), de uma paciência; você a obtém às vezes espontaneamente, fica todo surpreso e radiante quando atua em um estado em que a fadiga abole sua preocupação em ser inteligente e em controlar perpetuamente o texto que você diz e sua significação."

*

Discurso da personagem

"Você deve sentir pelos outros ou por si mesmo? Por sua personagem ou por si? Na preocupação que você tem de me representar, quem você coloca em primeiro plano? O papel ou você?

Colocado entre esses dois polos, nessa alternativa, reflita sobre o que se espera de você.

Se você tem ou acredita ter um gênio ou temperamento pessoal, não leia, não considere essa sugestão. (São raros aqueles que, no início, são marcados pela personalidade, e para esses, não podendo se curvar facilmente à disciplina do papel, sua independência, a indisciplina indispensável que lhes dá essa personalidade, se ela faz com que se destaquem dos outros comediantes, afasta-os às vezes, de uma colaboração que os outros, mais dóceis, menos marcantes, obtêm mais facilmente.)

Se você acredita que pode escutar essas propostas ou esses conselhos, faça-o, não te fará nenhum mal, porque eles não são o fruto de reflexões ou de aprofundamentos sobre o ofício do teatro, mas de legítimas queixas e lamentações de alguém que está condenado a viver uma existência emprestada, que não viverá jamais e, no entanto, existe sempre, e por você.

Você seria incapaz de compreender se eu lhe explicasse as formas de existência superior ou inferior, diferentes da sua, que constituem o mundo e das quais faço parte como você. Você tem apenas, e de uma maneira miserável, o sentido de sua própria pessoa; é também a sua condenação a si, e você só pode tê-lo experimentando alegria ou luto. Você está separado do resto dos homens por esse isolamento, e nem mesmo sabe o que é a solidão. Como, aliás, você conheceria o que existe ou o que vive de modo diferente de você?

Há, porém, sobre o tablado do palco no qual você atua, uma vida, uma vida da qual você se aproveita, da qual você participa sem apreciar totalmente nem conhecer, nem conceber. Você vive aí uma vida da qual não tem uma ideia precisa, ela é apenas imaginação e, no entanto, ela é mais, é uma vida real. Você quase não experimenta supersticiosamente o extraordinário.

Mais do que os outros humanos, aos olhos dos quais você passa por uma espécie de herói, essa vida que você quis buscar além nos papéis, nas personagens – em nós –, essa vida, mais que todos os outros homens, que é a condenação de sua pretensão, você só encontrará em você mesmo, mas graças a nós, graças aos serviços e devoção que você nos consagrará.

Eu o vejo franzir a testa: você pensa encontrar contradições no que digo, não há. Você avalia como contradições verdades das quais você só percebe um aspecto. Considerando meus propósitos uns em relação aos outros você os vê se oporem na sua miopia e na sua ignorância.

As verdades penetram-se mutuamente e não se opõem jamais.

Os aforismos mais contrários juntam-se e adicionam-se misteriosamente (como as indicações do diretor ou do autor que você acredita ou chama de contraditórias).

Os contrários, as contradições que você crê não o são, mas você as julga assim.

Mais alto que a inteligência, é na sua sensibilidade e no calor de seu coração que você poderá fazer cessar todas essas afirmações contraditórias que o inquietam, das quais você não encontrará o sentido enquanto não tiver feito cessar em si mesmo esse espírito crítico que quer ser superior e pelo qual você acredita poder compreender tudo.

Você só compreende o que traz em si mesmo.

Você pode experimentar, sentir de novo sem compreender, porque você já o experimentou ou sentiu."

Não verei o sol, se já não o tiver visto.

Não compreendo o que sinto (Réjane), é outra coisa.

Pode-se compreender sem poder explicar.

"Contanto que não me perguntem o que sei, eu o sei muito bem."

Não se pode explicar uma peça, pode-se apenas experimentar, e é indescritível, o papel, a pena, tudo é frio e gelado.

"Negligencie, deixe amortecer sem reforçá-los ou transmiti-los, anule sistematicamente (*todos os primeiros termos*, *efeitos*, *de*) *tal frase* ou (de) tal cena, todos os primeiros movimentos e repercussões a essa passagem, *não vá depressa demais.*

Minha vida não está tanto no conjunto dos atos, fatos e proposições que me advêm nessa peça, quanto em *tudo o que me conduziu a esses fatos e a esses gestos*; ela está também em fatos e gestos diferentes, que eu teria podido praticar em lugar daqueles.

Pense também pelo público, pense por você, mas, sobretudo, pense em mim.

A *crítica* é uma especulação, sem *sanções*; seu ofício comporta graves sanções.

Sua imaginação, seu pensamento, sua ideia são *possibilidades*; entre minha questão e a resposta do público, você é um *intermediário*.

São os *constrangimentos* que ajudam seu espírito, sua sensibilidade e suas *transformações*."

*

Teatro

Reunião para o sonho, comunidade, coletividade que se obtém pelo sonho. Uma bela peça é também uma *grande reconciliação* entre os espectadores, entre os homens.

*

"É pelo *sonho*, pela meditação, por um pensamento nascido na imaginação física, que você me encontrará melhor; *pense* primeiro em mim, e quando digo pensar, não confunda esse estado de humildade, de reverência de afeição que peço, com a orgulhosa presunção que você traz para compreender ou para julgar.

Você é para sempre (por causa de minha natureza diferente, porque não somos da mesma substância, você e eu) fechado em si mesmo, fora de mim, todas *as suas ações estão fora de mim, você não me encarnará jamais*; nisso eu morrerei e você morrerá comigo sem dúvida, tal é o segredo que posso formular para que você compreenda a atitude que deve ter. Você me representa, não me viverá jamais.

Sua presunção, sua vaidade são tais que *você acredita me viver, porque você se sente viver* sinceramente as frases que diz, e experimenta sentimentos que devem, segundo você, inspirar essas frases; são sentimentos que essas frases provocam em você, não são os meus. Você não me vive, *você pode apenas me representar*, bem ou mal, como um bom advogado."

"*Agir em espírito*, executar em espírito, é por aí (por esse sonho que chamo reviver) que você encontrará o mundo do Espírito em que vivo:

em que se entedia, em que se desfruta, em que se extermina, em que se aperfeiçoa seu bem, em que se anula seu mal completamente, em que se vinga, em que se comanda, em que se vive eternamente, em que se triunfa, em que se é amado, em que se é belo sem nada contra si, nem pessoas, nem coisas, nem tempo.

É necessário comparar em seguida esse mundo secreto e evidente em que vivo, *segundo o autor que você representa e sua peça*, com o mundo obscuro, sofrido, em que você vive todos os dias.

Você nunca se perguntou o que eu pensava de você?"

"Há em cada um dos meus atos, de meus gestos e de meus propósitos um *sentido atual para a sua época*; esse sentido muda a cada época; era diferente antes de você, será diferente depois de você (apesar de tudo o que chamam de tradição). É esse sentido que é preciso encontrar. Se você o encontra, eu vivo, senão, fico no limbo, no nada, na obscuridade em que seus espíritos vivem.

A totalidade de todos esses sentidos atuais, tomada na imensidão do que você chama o tempo, fossem os anos mais numerosos do que os grãos de areia do mar, não chegaria a dar o sentido total de meu ser. Talvez seja isso que é preciso obter, o ciclo perfeito de uma ideia, a volta completa do espírito para que o mundo se acabe?"

"*Se você visse minha alma, você não poderia almoçar.*"

Solidão

"Solidão do poeta, solidão em que estamos.

'*É na noite e na solidão de si mesmo que você obterá os momentos em que nada o impede de tudo compreender, de tudo reconstituir daquilo que é humano.*' (Rilke)

Sou humano constantemente demais e, portanto, incompreensivelmente para você, em uma altitude elevada demais, em uma compressão grande demais, em uma atmosfera em que você pereceria.

Em você, não há nenhum público para conquistar, para abusar, nenhum outrem para confundir, para provocar, desmontar, destruir; você vê sua insuficiência e não precisa escondê-la (é, às vezes, os nove décimos do papel que você representa): esconder, mentir, fingir."

(Papéis e proporção de fingimento ou de sinceridade, o que se chama sinceridade.)

Só

"*Você é o que é e não o que parece, não há divisão em você, como sobre o palco.*

Nada de teatral em você. Sua *luz pessoal* ilumina de modo desigual, você o sente bem, seu você e meu eu, que você medita, e conforme o que você age você é ou não meu adversário.

Quanto mais envelhecemos no pensamento e no espírito dos homens, mais essa noção de tempo de nossa vida se alonga, quanto mais nos tenham representado, mais nossa *imortalidade*, nossa longevidade, cresce, mais é potente, mais é pesada nossa existência, o que você chama existência.

O que de mim age sobre você e sua resposta a essa ação?"

"*Utilização de suas impotências*, fonte de energia e de compreensão, fonte de elevação em direção a mim.

Minha *duração* é maior do que a duração de todas as *variações* que extraíram de mim e de todas aquelas que poderão extrair; sou a contínua utilização daqueles que podem ou querem sentir ou pensar."

"*Eu dou e não recebo nada.* Não penso em nenhuma retribuição. Sou feita para ser *encarnada*. É minha punição e minha recompensa, quer dizer, meu ser."

“*Sou lembranças e experiências. Todas as suas lembranças, todas as suas experiências.*”

“O amor, única força construtiva.

Você me dá um novo nascimento; essas revivificações são minha vida, uma transmutação perpétua.

Não procure doutrina, *não é a reencarnação, mas o tornar-se que importa.*”

Movimento, elã dirigido.

“Não se deixe envolver em discussões; falo sobretudo de conversas. As discussões não levam a nada de bom. *Não procure convencer os outros, mas a você mesmo.*

A vida presente é apenas um curto episódio na viagem de um indivíduo em direção à realização do eu.”

Exercícios de audição espiritual

Silêncio do intelecto e receptividade.

“Escute pelo coração e pelo espírito, mas desconfie, os pensamentos repercutem quando você para de pensar, é necessário um *vazio positivo, silêncio ativo.*

Ser médium é ter um *caminho livre.*

Deixe cair as ideias no seu coração com o desejo de vê-las desabrochar, então um trabalho secreto se fará em você e a compreensão surgirá na sua consciência.

Nossos caminhos se cruzam frequentemente demais.”

“*Tenho olhares, mas não olhos; minha estatura fica em uma aura, minha cor de simpatia, uma luz interior, um halo, eis o que sou, e meu contato é poesia.*”

“As coisas não são o que você pensa.

Cada um de nós tem sua própria atmosfera.

Aproxime-se de mim.”

"Imaginação, música, poesia, em suma, *o instinto deve destronar aquela deusa suprema das questões humanas, a razão.*

Escute-os. Veja-os sem querer a todo custo compreender como você olha uma nuvem que passa, um reflexo na água ou o sol que se põe.

Recupere suas faculdades inatas, por um momento colocadas na obscuridade para permitir o desenvolvimento de sua inteligência e de sua razão" (faculdades ativas no primitivo, mas que o civilizado teve que empobrecer nele por pouco tempo para "crescer").

*

Tudo o que é energia humana é espiritual; não é preciso se orientar exclusivamente pelo espiritual, é tão incompleto e perigoso quanto uma orientação inteiramente material.

Uma não é superior à outra, nem esta superior àquela.

É somente o *gênero de espírito* que conta.

Conservar o espírito livre de todo pensamento individual.

Esperar a revelação espontânea,
as "fronteiras da personalidade".

Utilizar as dificuldades como degraus.

O sucesso?

Os hábitos perdem aos poucos o que os alimenta, e a necessidade de mantê-los se enfraquece cada vez mais com o tempo.

Mundos superiores, nada de encontros, cruzamento de correntes de força vindo do alto e outras de baixo. Encontro de criações celestes e terrestres.

*

"Minha verdade não se fecha em uma fórmula.

Confrontação de você e da personagem para tornar-se consciente de seu eu real.

O tempo que vai em sentido contrário.

A compreensão nascerá espontaneamente em você mesmo, no seu espírito.

Coincidências de comunicação, de adequação de existências.

Mensagens, retardamento desses avanços.

Entre sono e despertar.

Médium mecânico.

Você tem para seu uso as (minhas) palavras, para criar sentimentos e ideias; se você não tem o sentimento necessário, a ideia não passará.

Dramatismo. Véu jogado sobre a realidade das coisas, e véu levantado pelo poeta que faz nascer a poesia.

Revelar aos outros a intensidade da consciência deles.

O fato de *pensar em mim intensamente* o *unirá a tal ponto a mim que você poderá falar de uma identificação* (*relativa*) *momentânea* (ou mais falsamente ainda de encarnação)."

Vida emocional.

Vida mental.

Reminiscências.

"*Nós tomamos forma instantaneamente somente sob o impulso das vibrações mentais* (plasticidade do plano astral, região vizinha do plano físico da vida comum).

Nossa matéria responde continuamente às vibrações do pensamento, do sentimento e do desejo, e as formas surgem espontaneamente.

A duração de uma forma assim criada depende da força do impulso que lhe deu nascimento, a nitidez de seus contornos da precisão do pensamento, sua coloração da qualidade intelectual, devocional, passional desse pensamento, ou, antes, do sentimento, desejo, imaginação colocados em jogo.

Nessa substância astral, o *pensamento criador* humano – o poeta – trabalha à vontade.

Vocês nos veem vagas e vaporosas, mas reais, substanciais, tangíveis e sólidas como você acredita; *nós* vemos vocês vaporosos e vagos, fantasmas, anjos, fadas; todas as entidades astrais podem modificar seu aspecto com a mais extrema facilidade e instantaneidade; *instabilidade de forma* das *puras formas* astrais.

Intoxicação de alegria.

Nós somos ou
não somos *Espíritos da natureza.*

Instabilidade de formas ou estabilidade? Ou molde, carcaça para o humano e divino.

Não corpos espirituais, mas intermediários, reencarnados em nós mesmos?

Formas elevadas do amor, sentimento, simpatia.

O que tenho a dizer ultrapassa as possibilidades da linguagem falada ou escrita, e o melhor é ficar aí. Isso não quer dizer que nossas relações vão cessar totalmente. Eu não estou fora de alcance, cabe a você agora se virar e fazer esforço em direção a mim."

*

Última carta da personagem ao ator

"Meu caro amigo,

Se você tivesse o sentimento do romântico na vida, saberia distinguir os fantasmas cuja essência é apenas alta poesia. Deixe-me dizer a você que não compreendo ainda como você chegou a conhecer as três primeiras cartas que escrevi e que não lhe eram destinadas. Se não me fosse proibido fazer queixa ou contato com um pobre diabo ator, possuído pela mania da interpretação ou, como vocês dizem, da encarnação, eu diria que se você tem a audácia de falar ainda de mim ou de tentar querer me representar, eu seria forçado a tirar sua razão e a atingi-lo com a demência.

No entanto, se quiser vir amanhã às nove horas na pequena *garçonnière* na qual costuma receber sua lastimável amiga, eu lhe explicarei o que você não sabe."

Quando soam nove horas, o ator dirige-se à sua *garçonnière*; o coração batendo, ele toca a campainha. O que vai ver? O que vai acontecer? "Entre", responde uma voz conhecida. O ator entra no apartamento, seu pulso para e um frio mortal desce em todos os seus membros. É ele mesmo em seu próprio figurino, que ele reconhece vindo ao seu encontro. Até os punhos, tudo é idêntico. O ator vê sua própria imagem vir diante de si e lhe perguntar polidamente quem ele tem a honra de receber. Como o ator diz que ele vem ver "a personagem", o desconhecido, que é esse outro ele mesmo, responde-lhe que efetivamente ele é a pessoa que ele procura. "Senhor, o senhor é um ator, societário da Comédie-Française...". Ela diz ao ator seus nomes e qualidades, cita os traços marcantes de seu caráter. O ator estremece: "Até esse dia, eu me acreditei aquele que o senhor acaba de nomear, mas a partir desse momento sinto que duvido disso".

– "O senhor está bem convencido, no fundo de sua alma, de ser realmente o senhor mesmo e não algo diferente?"

O ator, nesse momento, está em um duplo eu, mas um *desdobramento* que ele não tinha até ali jamais suposto que pudesse existir. (Contos de Hoffmann)

O ator desmaia, só retoma seus sentidos ao fim de um longo momento, e está sozinho. Sua amante não vem. Ele volta para sua casa, corre a procurar as cartas da personagem, e pergunta-se se não sonhou, pois não as encontra mais.

ATOR E PERSONAGEM

Não é necessário tentar falar com a personagem com seu próprio texto. É necessário que ela mesma fale enquanto o senhor diz o texto, que lhe ofereça uma provocação. É uma maneira de questioná-la sobre o que ela experimenta, mas afetuosamente, mentalmente, sem elevar a voz, sem curiosidade demais sobre o que ela experimenta ou sente quando é representada.

Alceste é, às vezes, de uma gentileza piedosa, muda, que é muito arrogante. Ela tem com seus intérpretes, os "encarregados de seus negócios" que nós somos, as mesmas irritações, incompreensões que com as outras personagens. Digo a mim mesmo que ela não pode nos compreender ou não quer nos dizer nada.

*

Quantos aspectos, quantas nuances, quantos tons diferentes, quantas personagens diferentes, quantas pessoas diversas para um mesmo papel. Essa plasticidade do papel, do que resulta?

Todo clássico provoca e suporta essa liberdade de interpretação.

Quais são os limites permitidos?

Qual é a personagem ideal?

De quais artifícios a peça clássica é feita para permitir essa diversidade de execução e essa variedade na audição?

*

Com Knock, com Arnolfo, com Alceste, desafio o espírito mais inteligente a ter uma conversa, pretendo fazê-los falar, tirar deles – não mais que de um espírito – a menor confissão. É fácil falar por eles e fazê-los dizer o que nós mesmos pensamos; mais fácil ainda é explicá-los, descrevê-los, fazer sobre eles teorias originais ou sedutoras; eles serão sempre incompletos, senão pobres.

É fácil representá-los carnalmente, mas sua encarnação espiritual, a única que importa para mim, é um fenômeno que a imaginação faz estremecer.

Esse fenômeno tem sua fonte em um estado físico previamente necessário e protetor, mas a própria operação apresenta perigos tão grandes quanto a *feitiçaria* e o *hipnotismo*.

O teatro é felizmente um jogo. O comediante volta a si mesmo graças a seu peso, graças às contingências nas quais ele pratica esse rito de encarnação, graças ao estado de espírito daqueles que o assistem. É um hábito que temos.

Há – sente-se ao praticá-lo – momentos possíveis de destruição assustadora no decorrer da execução de um papel, mas há destruições lentas também, que são vistas em nossa profissão.

Estranhas ocupações em que se sobrepõem em liberdade nossas faculdades imaginativas. O capítulo de filosofia que trata com uma lúcida tranquilidade da imaginação (como da sensibilidade, do prazer e da dor), e que eu lia na escola, parece-me hoje uma bobagem desanimadora.

E, entretanto, essas personagens são, aparentemente, apenas um dos numerosos papéis do teatro.

É à sua verdade atual ou histórica que a personagem deve suas virtudes? É à sua abstração intelectual. É, para Knock, a uma verdade superior, genérica de toda ideia de medicina. Isso não é o bastante. Ela as deve a todas as agitações que ela provoca na alma dos espectadores, lembranças pessoais, sobre eles mesmos e sobre os outros, precisão de observação, vingança de seus temores, zombaria da doença que não se teme mais nesse momento e das inquietudes que libera o rir.

Não, para representar a personagem, para experimentar mesmo nos efeitos cômicos ou inquietantes que ela produz sobre o público, há uma interrogação que persiste – é essa a minha? – sobre a metafísica desse jogo da medicina e dos homens. Essa interrogação que se faz o comediante como qualquer espectador reflexivo pode fazer. Ela existe sobre um poder, sobre uma potência interior que esse texto falado produz, uma vez que o animamos por um sistema de inflexões, de gestos, de evoluções no palco. Uma vida própria profunda que se experimenta todo o tempo que dura esse exercício, que, às vezes, por outras personagens, volta em eco na sua existência diária, subsiste e que se adivinha, se insinua, se observamos bem, como um encantamento do qual manteríamos, ainda, os efeitos, uma contaminação que deixa traços no organismo depois de um longo tempo, em suma, uma operação verdadeiramente espiritual com todas as suas consequências.

*

Espera da personagem

– O Dramático começa na espera de uma personagem ou de personagens, e consuma-se e acaba-se em uma ou em personagens.

– O dramático do cenário italiano ou grego por aberturas, por bastidores onde alguém vai entrar que...

A espera preenchida por uma presença.

Um desfile, uma procissão, a um grau mais alto ainda, mais refinado, um comediante que fala ao público; mais alto ainda, personagens que representam uma ação; mais alto ainda, uma celebração em que a personagem se torna um herói, ou um deus, e a um grau de abstração que faz dela um símbolo.

– A personagem só tem valor de existência no teatro, pela encarnação dramática (personagens não criadas).

– As personagens são encarnações dos sentimentos, das ideias, das verdades de uma época, e de todas as épocas, Nacional e Universal.

– O homem é uma máquina de fabricar deuses.

– A ilusão no teatro é a verdade.

E não há outras verdades além da ilusão.

– A comunhão no teatro é uma solidão. Ela é apenas uma crença multiplicada, a crença uniforme de vários.

– Personalizar ou personificar é dar corpo, alma, movimento, ação, discurso a metafísicas que só existem no entendimento ou que são inanimadas na natureza.

– Persona: a máscara que assume um ator.
Per-sonare: tornar um som brilhante.

– As personagens se alimentam de nossa substância a cada época.

– Influência e atração.

– "Vê-se" uma personagem de romance, é exclusiva de outras formas. A personagem de teatro não.

– A personagem é "aberta"; a pessoa é fechada.

– Fluidez da personagem, fluidez dos mitos: daí sua universalidade. Elas são de todos os tempos e de todos os lugares.

– Origem religiosa.

– Origem no jogo.

– Testemunha do espírito: se não houvesse a religião, haveria somente o teatro para se provar um mundo espiritual, um mundo de símbolos e de essências.

– Troca entre o indivíduo e a personagem. Dupla corrente: ela em mim e eu nela. Dois polos entre os quais passa uma corrente, um fluido vital, vitalizante.

– Vida das personagens "no ar".

– Necessidade da fé, da adesão; elas morrem como os deuses: quando não se crê mais nelas.

– Os deuses sobrevivem sob a forma das personagens.

– Personagem: condensação de humanidade.

– Todo homem tem uma alma maior do que sua vida e é esse "a mais" que vai alimentar a personagem. Todo homem está à altura, uma vez na sua vida, de uma grande alegria, de uma grande catástrofe, de uma grande perturbação, de um grande amor: ele não os tem sempre.

– As personagens são homens cuja vida é tão grande quanto a alma. Ela não flutua em volta deles como uma roupa grande demais, mal preenchida.

– Compensação do pecado original.

– O mundo criado em torno e pelas personagens: espaço e tempo.

– O teatro é a imitação de um gesto divino.

– Jamais saberemos a verdade? Tudo no teatro, a personagem, é de ordem metafísica no sentido primeiro: além e acima da ordem da simples natureza.

– Quanto às personagens, umas vêm da história; outras, da mitologia; outras, das lendas: elas só encontram sua forma, sua encarnação – se se ousa falar de encarnação para seres tão desprovidos de carne substancial – no teatro.

– Dom Quixote terá a universalidade de Don Juan quando tiver passado para o teatro. Os gestos dele que se rememoram, os moinhos, Dulcineia, são momentos, cenas de teatro.

– Os maiores poetas do mundo, os mais universais, os mais representativos de cada época e de cada nação são os poetas dramáticos. Sófocles, Shakespeare, Molière. Uma cultura que não produziu dramaturgos brilhantes não tem irradiação universal.

– A personagem é ao mesmo tempo o que há de mais nacional e de mais internacional.

– A personagem é também incompreensível fundamentalmente, tão inesgotável como a vida.

– O valor dramático de Jesus, de Paulo, de Agostinho é maior que o de Confúcio e, consequentemente, o poder de atração deles é mais intenso. O dramático imanta a humanidade.

– A função fabuladora: nascimento comum das personagens e dos deuses.

– Personagens: resíduos do divino.

– Personagens do teatro: todos os outros deuses, todos os deuses caçados das religiões. Donde o anátema da Igreja e a invenção da catarse que é uma espécie de psicanálise.

– Luciferismo da personagem.

– Revolta contra Deus, e esse deus que é o homem.

– A personagem evolui por mutações, como as espécies.

O que atrai o homem em direção à personagem é sua qualidade de espelho, seu poder de reflexão, mais que as coisas que aí se refletem.

– A comunhão do teatro é pela personagem.

*

Definir uma personagem, quer dizer, dar as razões e os motivos de suas ações, é aprisioná-la e diminuir seu poder, sua potência.

Definir um herói de teatro é tirar dele sua abstração, sua totalidade.

É, no entanto, uma ação obrigatória do comediante, do crítico, uma consequência de sua representação.

Cada vez que representamos um herói, nós o humanizamos, damos precisão a pequenos lados; que a crítica se exerce nesse momento; o comediante deve se preservar de qualquer orientação precisa demais, quer dizer, de intenções demonstrativas. Ele deve tentar executar em uma espécie de imparcialidade, deixando ao herói, justamente nos momentos em que este é o mais determinado, o mais evoluído, uma espécie de halo psicológico, de indecisão, de irreflexão, de nebulosidade.

Todas as explicações parecem-me tão perigosas quanto a desmontagem de um relógio ou de um brinquedo dos quais se quer conhecer o mecanismo. É bem raro que se possa em seguida remontar as peças do mecanismo e reencontrar sem defeito o movimento do qual se procurava a explicação. Há sempre algo claudicante.

*

Essas explicações são perigosas, porque, a princípio insuficientes, não se completam jamais. Há sempre, no agenciamento dessas causas, como nos órgãos de um mecanismo, detalhes que escapam.

E o mecanismo não tem livre-arbítrio.

É o que há de secreto em uma personagem que é interessante, o que há de obscuro, de misterioso. É preciso tentar abordá-la com esse estado de espírito, e se devemos tentar elucidá-la, é procurando precisamente esses pontos de incerteza e de obscuridade, representando-as. É pelo incompreensível que é necessário se mover.

A ação que realiza a personagem, o propósito que ela tem, não tem qualquer relação com o que faz o ator e o texto que ele diz do ponto de vista rigoroso de uma explicação psicológica ou outra; o que é necessário buscar é a ação produzida, ou seja, o efeito dessa ação sobre os outros, quero dizer, sobre os parceiros e as testemunhas (o público).

Dois seres diferentes não podem ser idênticos realizando a mesma ação. Não é nas causas profundas, nas energias ou nos motivos dessa ação que é preciso se deter, mas sobre a maneira pela qual a ação é realizada.

A personagem escapa à psicologia.

Percebe-se, às vezes, que ela á contraditória consigo mesma, como nós o somos.

O que importa é seu poder, sua potência de ação, e não os moventes. Sua criação está nesse estado potencial no qual os comediantes podem se esforçar de modo diferente. É sua colocação em movimento. Não é uma questão de energias (situação).

O texto – e está aí o critério de seu valor – contém para aquele que quer analisá-lo todas as razões, todas as justificativas, todos os julgamentos os mais contraditórios sobre esses moventes que fazem agir a personagem, sobre seu humor, seu temperamento, sua herança, etc...

Nada me importa a não ser uma imitação

Não é por uma reflexão inteligente, analítica ou psicológica que formamos uma ideia, mas por uma meditação sensível, toda física, na qual tudo o que poderia traduzir em si é cuidadosamente abolido, na qual se espera que a personagem se mexa, viva, que a experimentemos. Nesse momento, passamos naturalmente à imitação.

Destacar a diferença do ator que busca a personagem esforçando-se muito; trabalho pretensioso e vazio. Trata-se, a princípio, de imitar estados físicos profundamente sentidos, virgens de todas as intenções.

Até que o papel, sequência de estados físicos bem sentidos, ofereça um resultado de conjunto para o espectador.

A vida de uma personagem está nessa sucessão de estados, de cenas. O movimento é feito pela passagem de um estado a outro. O público e o ator fazem esse movimento, substituem-se e colaboram.

É o poder (a potência, a intensidade) que faz agir uma personagem e não as razões que a fizeram realizar uma ou outra ação.

Há em uma personagem um poder, e não razões.

Evidentemente, é o teatro de 1940. Mas também um teatro de sentido clássico, aquele que é francês.

*

A vida de uma personagem é feita de uma sucessão de sensações e dos sentimentos que elas engendram.

É, portanto, o poder de agir da personagem que é preciso reencontrar, a necessidade de agir, e não as razões.

O escritor, ele também, tem uma necessidade de escrever.

O comediante deve ter a necessidade de falar, e o público, de escutar e de compreender.

O teatro é uma necessidade, uma precisão.

A verdadeira interpretação do ator consiste, a princípio, em se despersonalizar para alcançar a impessoalidade da personagem, o que os críticos chamam, segundo sua fórmula: o geral e o humano.

A interpretação dos atores é, em geral, apenas uma diminuição da personagem, pelo que o ator tem de fraco, de particular, de pessoal.

*

Para chegar à *impessoalidade* – essa abnegação de si –, a essa humildade diante da personagem, a essa servidão bem compreendida entre o papel e o público, é preciso abandonar o "eu". É somente nesse desprendimento que nos reconhecemos e encontramos o segredo do ofício.

*

Humildade do comediante

O comediante está entregue a si mesmo, desprovido de regra para exercer seu ofício, entregue a seus desejos, seus erros, suas paixões. Concepção monástica, dirão? Não: higiene obrigatória.

*

Há uma *graça interior*, uma disposição interna da sensibilidade que faz o *comediante.*

*

Encarnado como o ator, quer dizer, amplificado de si mesmo e por si mesmo, sendo seu próprio *ressonador*,

ou *desencarnado como o comediante.*

O *ator* age por desprendimento, propriedade da personagem – "Saia que eu vou me colocar aí". O ator quer testemunhar logo e por ele mesmo, a princípio.

O *comediante* opera por uma aproximação, uma amizade, uma lenta insinuação em que tudo dele afetuosamente se oferece e vai até se substituir generosamente, livremente, para ir em seguida testemunhar publicamente, lealmente.

O papel deve servir para desencarnar-se de si mesmo. É somente por e nesse estado que se atinge a personagem.

É o caso de um comediante.

O *ator* dá a impressão, a ilusão da personagem.

O *comediante* atinge a personagem por um esforço de sensibilidade e de espiritualidade, por uma espécie de disciplina nos momentos de preparação e de execução.

O *ator* é um comediante negativo por todas as qualidades de aparência exterior, por um prestígio em que a voz, o gesto, a imponência, o público, lhe dão imediatamente uma prioridade, uma simpatia, uma confiança pelas quais o público acede mais facilmente à ilusão. O ator adquire ou conquista, pelo subterfúgio de seus dons físicos, de sua autoridade, de sua reputação, o público, a ilusão necessária ao público e que este lhe atribui logo.

O comediante deve produzir tudo por meios artificiais. É o verdadeiro ator – adaptação de seu físico, mas, sobretudo, estado interior sensível, que se alça até uma determinada altitude nas sensações e nos sentimentos, até uma zona em que geralmente respiram as personagens.

(Eu não falo das de Brieux, que vivem nas mercearias da aldeia, ou daquelas de Bataille, que respiram os perfumes da moda.)

O *ator* não se desencarna jamais. Seu talento é ser muito encarnado em si, a princípio, em si mesmo; e o público exige dele que ele pareça consigo mesmo. O vazio ao qual aspira e chega o comediante o tornaria inexistente. Ele existe somente por si.

O *comediante* existe somente por esforço e disciplina, imaginação viva, regra de vida para seus pensamentos e seu corpo, enfim, pela personagem à qual ele busca se configurar – se apresentar não no espelho do seu quarto, mas em uma viva imaginação para ele.

Aproximar-se de Alceste em espírito e medir-se com ela, perguntar-se em que medida se pode testemunhar por ela, representá-la, oferecer-se a ela, graças à amizade e à admiração.

Trabalho de modéstia, de apagamento, de afeição. Não se trata aqui de estar "na pele" (é uma expressão). É a segunda operação – a encarnação pelo comediante é descer de novo no papel depois dessa ascensão; uma nova descida controlável; tudo desce de novo nas pernas, tudo vem lentamente ao ouvido. O espelho nesse momento será apenas um controle, um meio de informação e não mais um procedimento de adulação de si, o acessório essencial de Narciso, o complacente que se aplaude, que se torna o centro de todas as ilusões e, sobretudo, o centro de sua vaidade e de sua suficiência.

Evidentemente, o *ator* é vazio. Vazio – desprendido de si mesmo, quer dizer que ele não é absolutamente senhor de si. Ele sofre os constrangimentos; mas nesse desprendimento de si mesmo há, ainda, uma possessão daquilo que ele se tornou de novo por seus constrangimentos. É o seu si e o seu eu.

O *comediante* representa com seu *si*, composto do eu que ele utiliza por um exercício verdadeiro e eficaz, uma vida interior nova, profunda e alta. O eu somente se reintroduz nele quando está assegurado pelo interior, pelo íntimo da revelação obtida, por uma transfiguração espiritual, sentimental, quando ele pode ajudar o trabalho do si sem provocar erro, sobreposição de ninguém.

O *que é o eu*? É imediatamente o que você é, o que fala imediatamente e alto.

O *que é o si*? É o outro que você não escuta em você, aquele que fala bem baixo; é o ouvido interior com o qual se escuta uma personagem.

O eu é epiderme, e o si é ramificação profunda.

O ator desencarnado, o *comediante*, revive pela execução uma nova possessão.

Há duas espécies de executantes: aqueles que ficam aderidos a eles mesmos e aqueles que se dissociam;

aqueles que progridem por um crescimento de peso, de autoridade, de dinheiro ou de sucesso,

e aqueles que progridem por uma espécie de destilação de si, de insinuação interior, de meditação que é como uma semente, e ganham uma perfeição que está ligada à sua vida interior, que lhes dá uma vida interior, que é o contrário daquela do ator.

Desse ponto de vista, que é completamente teórico, é preciso dizer que há certos executantes que são *anfíbios*, às vezes ator, às vezes comediante – no mesmo papel – por momentos ou por épocas.

*

Concentração, meditação do comediante

Terceira fase, que segue a *descoberta da Personagem*, sua independência, sua vida superior.

1) O comediante se serve de seu instrumento, a imaginação, com falta de jeito, a princípio, como um leitor, um comentador; é aí que ele se perde. É preciso que ele consiga utilizar essa imaginação para encontrar, reencontrar *o estado físico*, o estado necessário

físico para dizer a réplica, e a necessidade de dizê-la; toda imaginação intelectual, conceitual, deve ser abolida em proveito da sensação pura.

2) Quando ele aceita e sabe utilizar os constrangimentos, ele é um ator, ele descobriu *sua vocação* experimentando-a.

A *descoberta dos constrangimentos* vem primeiro pelos desânimos, desilusões iniciais que dá a prática profissionalmente entendida.

Descoberta das desilusões, dos abusos, paródia, insucesso pessoal, o teatro, ilusão, derrisão.

Desencantamento necessário.

*

O ator é instrumento de personalidade para um *papel*, conjunto de réplicas ordenadas, compostas, sobre as quais ele mesmo deve compor; é ele que é o criador. O texto é um pretexto.

O ator é *igualmente um instrumento* para uma *personagem*, da qual ele gosta ou à qual ele se adapta.

O ator é um *instrumento de serviço* para um *herói* de teatro, cuja vida espiritual está fora de seu alcance, e pelo qual ele somente pode testemunhar com devoção por uma servidão em que apenas sua impessoalidade permitirá ao herói viver.

Há muitas formas de teatro em que essas observações não são úteis ou aplicáveis (ator de personalidade).

Mas há uma forma de teatro (o clássico) em que elas são necessárias; são as peças em que os atores devem ser instrumentos subordinados à sua utilização, a seu *emprego* por personagens ou heróis.

*

Há atores como aqueles que descreve Diderot?

O teatro é uma sequência de inspirações ou de escolas literárias, ou de modos de fabricação. Os atores são o reflexo disso, e esses instrumentos mudam com ele.

Quando não há inspiração, o grande ator se eleva e apaga os autores. Racine – Talma (consulta da pítia). É uma substituição às deficiências, uma suplência à inspiração dos poetas.

A Duparc, a Champmeslé, somente são célebres acima de muitas outras atrizes que entraram nos salões do teatro quando neles só se falava frivolidades ou tolices.

*

Nenhuma explicação verbal jamais substitui a contemplação.

Liberar o homem e fazê-lo reinar sobre si mesmo.

Impor-se regras simples e que não se trairá jamais.

Fazer face a cada instante nessa direção, de todo meu amor.

Aquele que tem acesso à contemplação se transforma em semente.

Nem a inteligência nem o julgamento são criadores.

Nós nos enganamos por tempo demais sobre o papel da inteligência. Negligenciamos *a substância do homem*. Negligenciamos o ser.

O lógico puro, se nenhum sol o chama a si, afoga-se na confusão dos problemas.

O *que é preciso ser*? Eis uma questão bem essencial, porque só o espírito fertiliza a inteligência.

Importa salvar a herança espiritual, quer dizer, o gênio da raça, cada um em seu compartimento, em seu ofício. Como deve ser o ator para que ele seja ator?

Livre exercício do amor.

Exprimir o homem a ele mesmo, revelá-lo, liberá-lo.

Constrangimentos. – O medo do palco.

A angústia se deve à perda de uma identidade verdadeira. Ela é necessária a nosso jogo.

Onde se refugiar?

Na personagem.

Necessário esquecimento de si mesmo.

Segurança dos movimentos. Ensaios necessários.

Perda da identidade por uma outra: aquela da personagem.

O comediante é encarregado da identidade da personagem.

*

Presença, existência do ator. Inteligência. Vida. Ela só existe no *jogo.*

"E o 'papel' é mais vasto que o mar."

TEXTO E JOGO

Ofício de faquir e de lembrança

É preciso reencontrar o estado físico para dizer uma réplica.

É preciso rechaçar, conter o sentimento, o efeito que a réplica comunica à primeira vista, à primeira leitura.

Porque é preciso *colocar* a sensação antes de qualquer outro trabalho.

Mas há uma confusão que se faz entre sentimento, ideia, sensação. A leitura da réplica, seu conhecimento apela primeiro ao espírito, a esse gosto de colorir, de interpretar, de satisfazer-se, porque se vê logo (se acredita ver) o efeito, o sentido pelo qual tudo em si mesmo é chamado, convocado, suscitado pela réplica, pelo texto – o efeito.

Ora, é o estado *preliminar* que é a questão (trata-se da partida, e não da chegada) – *trata-se do* PODER DE DIZER *a réplica*; não *se trata do* EFEITO *que ela produzirá.*

Não devemos nem raciocinar como os psicólogos, nem deduzir ou induzir como os lógicos.

Todas as nossas investigações são sonhos físicos, animais, e devem nos reportar, remeter à fonte da escrita, ao momento da proferição interior.

*

O leitor, o ator que lê, já é espectador; é um estado obrigatório, mas desfavorável para um primeiro trabalho.

Ao menos, é preciso que ele saiba que essa atitude é prejudicial a outras vias, a outras maneiras de ver ou de sentir.

É preciso que ele saiba que há um trabalho geral de "montagem" a ser feito entre todas as réplicas, um acordo, um agenciamento.

É preciso introduzir em um momento a imparcialidade, a impessoalidade necessárias para, em seguida, poder controlar, julgar antes de tomar partido.

É preciso poder calcular, medir, apreciar a réplica para fazer dela, em seguida, um detonador, uma provocação em um sentido desejado, calculado, acordado.

*

Não se trata de interpenetração psicológica, dito de outra maneira, de *compreender*, mas de sentir, de experimentar por meios a princípio físicos.

Não há compreensão por explicação, mas por *penetração íntima*, e isso começa pelo corpo.

*

Trata-se de reencontrar uma *analogia física baseada na simpatia.*

*

Sensação

Estou sentado no bar, o navio balança e joga, e percebo pela porta do fundo que o mastro oscila e se desloca, ele é todo branco; faz bom tempo, a sirene acaba de berrar que é meio-dia... Eu bebo um Pernod, sensação, depois espécie de eflúvios, de sentimentos, de ideias que se misturam, se entrecruzam, saem umas das outras, como em um pesadelo, estado físico, e eu compreendo nesse instante a diferença que há entre o escritor e o comediante. O autor utiliza a sensação para descrever o estado físico, explicá-lo e fixá-lo em palavras precisas ou vagas, desenvolvê-lo em frases, em ideias, em comparações, e cada figura de retórica é utilizada por ele como o gesto pelo ator.

Para o ator, ao contrário, a sensação torna-se imediatamente atitude, mesmo a ideia provoca nele um mimetismo latente; o estado físico aqui é essencial, não para ser descrito, mas para ser agido, consumido;

a ideia só vem depois do ato; é uma reflexão para ele, e ele explica suas sensações; lendo o escritor e o poeta, ele apenas experimenta.

Como o escritor, ele não saberia ter o controle disso. *O escritor não controla mais sua sensação do que o comediante controla a ideia que ela traduz*, exatamente.

A ideia floresce da sensação no escritor. No ator, a ideia transforma-se em sensação, mas a sensação ignora o que ela significa.

Ilusão daquele que quer traduzir ideias por sensações (mais ainda, a dicção). Uma espécie de sentido geral grosseiro, difuso, invade-o, e ele se precipita sobre o texto, com aquela sensação que serve para tudo.

O gosto de entender a si mesmo, de atingir o interlocutor e o público o faz esquecer-se completamente, e ele fala sem se ouvir.

Digo sensação para o ator, é também sentimento; a sensação física está ligada a um estado sentimental; é uma equação cujo resultado é expressão escrita no autor, expressão dita, mimada, sonorizada no ator.

O sentido, a ideia nascem no poeta do sentimento; no comediante, ele retrocede, ele busca a fonte, e saltando por cima da ideia e do sentido, por meios próprios, por um mecanismo a ser definido, aliás, mas que é longo, pessoal e inumerável por seus casos, ele vai voltar à sensação.

E seu sentimento falso no começo chega frequentemente a uma sensação verdadeira, mais *verdadeira* do que a ideia exprimida; isso quer dizer que a expressão da ideia encontrada pelo escritor é essa expressão duvidosa no seu sentido, ou pobre na sua essência e na sua seiva.

É preciso parar para se reler e evitar a vertigem, mas esta é provavelmente utilizável para o estudo do autor e do ator, para estudar as relações que os ligam, partindo da sensação.

*

Digamos, porém, que o corpo alterado pelas ideias cria sensações, e que definitivamente é dessa impressão final que eu parto, eu como instrumento, ferramenta, para reencontrar ideias, que não seriam unicamente ideias, abstrações, inspirações. Nenhuma visitação me atinge, eu sei, nenhuma inspiração nos meus propósitos. Só tenho visitações ou inspirações no calor físico que cria a reconstrução dos sentimentos, nos eflúvios que dão subitamente os pensamentos encenados, fulgurações de pensamentos intraduzíveis, não notáveis, e dos quais só chego a encontrar os filamentos, a filigrana com muita concentração, reimaginação, espreitando cada noite o lugar em que tal ideia, tal sensação me veio, aflorou em mim; às vezes, é somente depois de longos exercícios repetidos que encontro um fraco eco desses instantes.

*

Correspondências físicas – Ator e autor

Exorcismo das personagens do autor pelo estado físico do comediante

O TEXTO do autor é para o comediante uma *transcrição física*. Ele deixa de ser um texto literário. O texto, na leitura, coloca o ator em um estado físico, entusiasmo ou prostração, que é anterior a qualquer outra consideração. Esse estado físico é uma verdadeira possessão.

E, então (ver Frazer), o texto seria uma forma de conjuração ou de exorcismo que o autor encontrou para se libertar, mas do qual ele mesmo não pode se servir. Seu poder, sua potência mágica param nessa escritura, é um mágico incompleto. Ele escreveu um encantamento que ele mesmo não pode pronunciar, ele não pode realizar as condições necessárias à sua emissão, à sua comunicação, para que seja eficaz, e o autor sofre por não poder pronunciar esse encantamento, por sua impotência de torná-lo efetivo, por não ver os efeitos dele, por não vê-lo materializar-se. A ação com suas personagens, ou, antes, as personagens com as ações que elas têm vontade e necessidade de praticar (essa fórmula morta até aí), trabalham-na e torturam-na. Os espíritos das personagens trabalham nele como fantasmas que querem tomar corpo, *pensamentos que procuram almas* (Dante), nesses limbos em que estão.

Desprendimento do autor que acabou sua peça, pânico do autor que escreve e se sente invadido, amedrontado.

Então, vem o ator, e a leitura do texto o coloca em uma espécie de transe, um estado físico que libera o autor, quando ele assiste a esse exercício. Nas suas profundezas ele reconhece, ele experimenta com alívio ou contrariedade, dependendo se o ator é adequado ou não, a liberdade de um estado físico que o oprimia, o incomodava.

Essa fórmula mágica, esse texto, essas proposições feitas pelo ator em suas réplicas liberam o autor, de forma mais ou menos completa, de suas personagens, de suas ideias, de seus sentimentos. É o ator que opera esse trânsito, essa transferência, esse exorcismo em seu benefício ou malefício. O ator "*encarnando-se*" empresta seu corpo à personagem. O único problema é que a alma, as ideias da personagem venham se juntar a esse corpo, que os sentimentos do autor correspondam às sensações que o ator experimenta por esse texto e que este deixe o tempo e o lugar nele para que ideias estranhas ou pessoais, com exceção daquelas do autor, não corrompam, não alterem, não destruam a magia da fórmula. É o problema da interpretação. Uma vez obtida a sensação física, é necessário deixar vir habitar a alma da personagem e, sobretudo, operar com lentidão, sem rudeza; a emigração das ideias e dos sentimentos do autor no ator é frágil. Mais ainda, é necessária uma acomodação, o modo pelo qual, locatária, a personagem vá viver nesse novo proprietário. A hospitalidade dada e recebida tem como consequências a qualidade de interpretação, o aperfeiçoamento do comediante em sua arte e em sua natureza humana, que vão junto, essa irradiação que penetra a obra e desce até o público.

O comediante pratica sobre o autor, quando ele diz seu texto ou suas réplicas, uma espécie de exorcismo das personagens que este leva em si e que ainda não estão livres.

Essa liberação se opera pela "possessão" do comediante.

É, em suma, uma passagem, um trânsito de personagens, no estado de fantasmas no autor, que tomam corpo no comediante.

Estudo do fenômeno da possessão, crítica do Comediante.

*

O ator fala e seu sentimento expira, ele não tem mais o que fazer

"A linguagem expira em sua própria fonte." Ideia de continuidade, movimento, obrigação, comissão obrigatória da ação.

O *texto* é uma casca seca.

Vivo, ele está no momento em que o poeta o traça sobre o papel, em que ele é apreendido nele mesmo.

Para o ator, é a indicação de um estado sensível, o traço de uma sensibilidade em estado de criação, mas abolida, o meio de recopiar esse estado de criação para poder *proferir* em lugar de escrever. A atuação do comediante, outra forma de uma escrita executiva, de execução, de ação, é a escrita do poeta, a criação utilizada para esses fins.

O texto é um traço de inspiração do poeta.

O texto é um teste para o comediante.

Além dessa zona, uma série de caixeiros-viajantes utiliza esse texto como propaganda enquanto *pensamento, sistema, religião, arma de combate*, polêmica; eles aí reinoculam velhas filosofias, antigos venenos são retomados.

Eles criam da chicana, do pensamento, e se satisfazem; nenhum efeito dramático, nenhuma eficácia, eficiência.

O teatro é outra coisa.

O teatro é fabricado com uma substância sensível, o teatro é fecundado, eclodido, alimentado, na sensibilidade, uma espécie de calor subterrâneo, interior, que sozinho vale, sozinho ilumina.

Todo conhecimento só existe pelo interior – de si mesmo –, mas pelo *interior do texto* ou das ideias, das sensações, dos sentimentos dos quais esse texto é o *traço incompreensível* na sua criação, inexplicável na sua forma cristalizada; as comparações de textos são apenas meios fáceis para discernir ou unificar, aquilo em que o espírito fica em uma perpétua ocupação e o que testemunha a vaidade desse instrumento.

É necessário começar pela sensação.

Análise de um texto pela SENSAÇÃO – por seu NÚMERO – por seu RITMO – por seu FRASEADO – por sua RESPIRAÇÃO.

Pode-se em seguida interrogar-se sobre o sentimento, sobre seu valor. Tudo aqui é intrínseco, nada é gramatical, filosófico ou psicológico ou metafísico.

Os manuais de teatro, de dicção, são bestas, para serem lidos; eles jamais serão suficientemente pobres, singelos, humildes; é dessa pobreza que é preciso partir para se exaltar. A beleza desses estudos está na sua humildade. "Se esses seis sanguessugas..."

O difícil é ser eloquente sobre uma matéria espiritual que se apresenta em um estado bruto inanimado. A frase de Bossuet ou de Claudel para mim existe apenas na sua sonoridade e na sua emissão, no porte, na voz, na máscara daquele que a diz, que a transmite depois de ter ficado tomado por ela.

É essa frase dita que é a matéria animada, como a argila somente é matéria espiritual quando é petrificada com alma, com o calor sensível das mãos daquele que procura a forma; *a argila bruta não é mais pobre do que um texto impresso.* É talvez ir um pouco longe, mas é necessário *diferençar as matérias* – matérias do teatro, o texto.

*

A obra, *o texto* para o comediante é apenas uma *impressão*; é preciso moldar-se a ele primeiro para um trabalho físico.

É com prudência que é preciso controlar seu sentimento.

Tudo é primeiro físico para o comediante, tudo deve sê-lo.

Os erros em uma peça ou em um papel são cometidos quase sempre por reação sensível viva demais ou rápida demais, ou por intervenções em que a lógica e a razão querem deduzir.

Trabalhar é, ao contrário, procurar através de um trabalho físico uma ação (ensaio é isso), é procurar penetrar e atingir o sentido e o sentimento de uma obra que traz em si todas as significações e todas as sensibilidades necessárias e na qual aquela do ator deve se alimentar em lugar de querer nutrir a própria obra daquilo que ele experimenta ou acredita experimentar.

No entanto, o comediante dá a uma obra sua *originalidade*; por mais geral que ela seja, ela somente tem seu caráter pelo intérprete (e o público).

*

Texto – Jogo – Intuição

Primeiro, o texto serve ao ator para animar a si mesmo; ele se anima lendo o texto, como todo leitor (ou todo espectador), mas sua animação, seu desejo de participação, é mais vivo, mais egoísta, menos objetivo; ele recebe menos que um outro, ele é provocado nele mesmo e serve-se do texto para um jogo pessoal, é a miragem da sinceridade.

Se ele reflete – não saberia deixar de fazê-lo depois de algum tempo de exercício, algumas conversas, alguns colóquios consigo mesmo, alguns bruscos golpes em si mesmo enquanto representa, alguns risos de zombaria... –, sente que essa sinceridade deve ser calculada, utilizada com precaução, operacionalizada.

Duas tendências são estabelecidas nele: ou ele atua a si mesmo em uma sinceridade composta, adotada para sua própria satisfação e seu sucesso, ou se despersonaliza para se colocar a serviço de um papel ou de uma personagem (é a entrada na religião dos heróis, do teatro).

Nesse momento, o texto tem um valor diferente, ele é o *traço*, o efeito de uma ação e dos sentimentos de uma personagem.

O ator também descobriu que essa personagem é feita ao mesmo tempo para o público e para ele mesmo, seu egoísmo cessa ou se tempera necessariamente, ele acomoda sua subjetividade.

O ator diz o texto com uma circunspecção, uma prudência na qual ele faz entrar a necessidade de se fazer entender ou compreender, de se fazer ver; ele corrige seu erro inicial e descobre a *execução*, sua insuficiência por seus meios pessoais (o ridículo de uma vestimenta no principiante, o entusiasmo, sua personalidade excessiva, o ridículo que ele frisa ou no qual ele cai sem saber).

Aprendizagem de presença e de autoridade no contato com o público e pelo desenvolvimento de uma ciência pessoal e a utilização de *seus meios*.

Estado superior, em que ele sabe que o texto deve servir de uma certa maneira; *o texto é um resultado, é preciso reencontrá-lo no estado nascente*, porque o que importa é o ato, a ação, não o propósito ou o trecho demonstrativo, convincente por raciocínio ou elã artificial (romantismo, outra sinceridade elevada à altura de um procedimento do excessivo constante, exasperação desejada).

O texto traz um sentimento, um estado que o ator deve experimentar, pois é preciso dizer o texto, ajudado por esse tom, esse humor obtidos pelo sentimento, mas sem a sinceridade inicial, como o músico que, tendo encontrado o tom, solta a nota precisa com aplicação.

A expressão será tanto mais exata quanto mais ela for controlada, consciente.

É preciso reencontrar o texto no estado nascente, jamais colocar sentimento no texto; o músico faz o dançarino dançar, o comediante faz a personagem dizer.

O texto provoca um estado que é necessário controlar, organizar em vista da execução. O ator ganhou a possibilidade, a necessidade de se ver e de se escutar, eu diria mesmo a inquietude de se julgar, de se apreciar a si mesmo.

Esse julgamento provoca *a atitude do ator*; é o que há de mais importante na biologia, na psicologia, na evolução profissional do ator, se ele se julga servo ou se ele se crê investido, se ele é, por presunção, bastante ingênuo para se acreditar a personagem; a potência de seus meios, seu poder de ação sobre o público, seus sucessos podem enganá-lo, dar-lhe dele mesmo e, consequentemente, do ofício, uma ideia falsa.

Creio, de minha parte, que a melhor qualidade, a mais hábil, a mais honesta é, nesse sentido, a modéstia, a humildade de se colocar atrás da personagem e de lhe deixar sua responsabilidade apenas assumindo, com circunspecta participação, sua vida real, que a melhor maneira é pensar em seu poder pessoal, em sua vida específica, na animação individual do papel, escritos, contidos nesse papel, a crer-se a si mesmo executante, encarregado de executar, comissário, intérprete e porta-voz; é a apreciação, a definição do papel de comediante no papel que ele deve atuar.

E o *papel* para o comediante é a maneira como ele se comporta em um texto, e não a soma de réplicas ou de frases que ele tem para dizer.

É sua *atitude.*

O *papel do ator* é a atitude, a posição que ele assume, o serviço tal como ele o concebe sobre o palco para uma personagem a ser desempenhada.

É sua qualidade de interpretação, sua atitude espiritual, corporal, *a reserva e a comunhão com sentimentos que não são os seus*, sua participação em uma personagem, o modo como ele utiliza um texto, e não o número de linhas ou de réplicas que ele tem para dizer.

É o comportamento do ator, do jogador, em uma ação, em relação a uma personagem que lhe serve de pretexto ou de ocasião, ou que ele considera como uma identidade superior a ele ou uma abstração que ele deve representar ou explicar ou demonstrar ou viver diante de outrem.

*

É sempre do texto que se deve partir para tudo, e não há nada mais, nada de mais certo, mas, ainda assim, é preciso saber utilizar-se disso.

O *ator começa sempre cedo demais pelo sentimento*

Tudo primeiro é apenas físico.

Um texto é primeiro um índice, um gráfico respiratório, no qual está ligada a *dicção*, a *articulação* (diferenças de Racine e Claudel, Molière e Giraudoux. *Pronúncia ortográfica*, necessária dadas as confusões ortofônicas, as particularidades gramaticais, proferição, enunciação dirigida, *inflexão*, posição auditiva da frase por um sentido sumário, imediato).

*

Texto, natureza dos textos

Memória, sentido, dicção

O texto que se diz sem compreender, sem poder entendê-lo, sem poder dizê-lo inteligentemente, sem poder reencontrar o sentido pelo sentido das palavras, e o texto "mais ou menos", que se pode substituir, texto aprendido mecanicamente, e aquele do qual se pode, *ai de mim!*, participar.

O texto de Molière vivo para seus atores e, para nós, literário.

Texto mecânico, acima da inteligência ou do sentido, e texto que se pode melhorar.

Algumas palavras, algumas narrativas, algumas fórmulas, isso é tudo, algumas cadências.

*

Os textos, uma série de ritmos, como regatos que se encontram e seguem no campo, cujo movimento (sonoro) se modifica de acordo com os acidentes de seu leito; cadências diversificadas, como uma respiração que se altera; vibrações diferentes, mecânica sensível, a frase do poeta não é diferente.

*

Giraudoux: impossível conhecer as palavras, o sentido das palavras, e a frase, quando ela atinge sua plena inspiração, é somente um ritmo respiratório que se passa – que nos aprisiona –; tem-se memória somente por esse fraseado da respiração; as palavras não podem se inscrever no espírito; elas não são de qualquer auxílio; não podemos nos apoiar em nenhuma, elas não ajudam, não as conhecemos jamais.

Claudel: força, sopro desigual da frase, de modo algum cobertura como Giraudoux; não é mais essa música igual, mas uma sucessão de esforços, de raciocínios em que as palavras se chocam, em que o hábito de falar é constantemente contrariado; as palavras têm um poder mnemônico, algumas são raras, violentas, insólitas, sobretudo; o ritmo respiratório é sempre rápido e longo; entre as frases curtas, o trecho necessário, violento; é uma memória incerta, ainda, porque o texto é original demais em seu vocabulário e inusitado como ritmo.

Clássico, Molière: por causa, sem dúvida, do envelhecimento, as palavras têm uma necessidade, uma força, *pensa*-se nelas obrigatoriamente; elas ajudam a memória e o sentido; somos obrigados a entender o sentido, em Bossuet também, mais ainda que em Claudel; a memória é frequentemente ajudada pelo sentido; às vezes, temos, porém, perdas de memória por causa do cansaço que dá a necessidade de pensar o texto o tempo todo. E o sentimento, o esforço corporal não estão no seu nível, por causa de uma palavra que os espanta ou que envelheceu, por causa de uma palavra inútil ou de uma raridade, desencantada, deslocada.

E como a memória é diferente em cada um desses exercícios!

Parece que a silabação e o ritmo respiratório somente lhes permitem reencontrar as palavras, com a ajuda de alguns gestos, movimentos, olhares e atitudes, que se tornam as vírgulas, os pontos, a pontuação obrigatória da fala.

Um esquecimento, uma falta, mesmo uma interrogação sobre esses hábitos mecânicos criam uma perturbação tanto maior quanto mais repentina for, dão-lhes um sentimento de brusca vertigem que ameaça aniquilá-los. Aqui é preciso explicar o ponto, que articula todo o texto, segue-o na mesma intensidade da atuação, e que se deve ser capaz de pronunciar em voz alta a palavra ou frase que falta; suplente, anjo da guarda, primeiro de todos os atores que estão no palco, demiurgo da recitação e da ação, como é o primeiro de todos os espectadores pela sua atenção, pela sua boa vontade e pela sua participação.

Texto – declamação

Posição da frase para a audição.

Timbre e altura do som, desenrolar linear da frase.

Inflexão do final, detalhes, deleites no interior da frase, relevo das palavras, sonoridade, que se inscrevem em um estado respiratório, que as comandam ou as provocam, ou que são sua consequência, espécies de reações interiores no comediante, recebidas, sofridas, acolhidas, que comandam (que ele utiliza), que lhe servem para se guiar em seu estado de execução, ou para se esforçar, ou de que ele se serve para agir sobre seu público.

*

A arte de pronunciar, a arte de dizer, conjuntamente com a arte de respirar; a arte de deixar subir em si o sentimento, a arte de se escutar, a arte de se entender ao mesmo tempo, para atingir uma dicção temperada, sustentada, mantida em um sentimento, o qual, tendo consciência, sabe-se controlar em si e emitir como é necessário, para o benefício exclusivo de um texto (se é um que se tem a dizer). Em todo caso, é preciso sempre dizer o texto como ele é escrito.

Como um texto é escrito? Qual é a natureza do sentimento do escritor? É uma questão à qual, se se tem contato com um poeta, só se pode dar resposta depois de longos ensaios, de longos exercícios, em que é preciso saber se ouvir e se escutar; identificação do sentimento *suportado* pelo comediante, criado no poeta, experimentado pelos espectadores; é a coincidência, o uníssono perfeito.

*

Comparação com o passo na neve ou na areia, passo, parada, precipitação, queda, depois elã de novo, que se ralenta ou se reprecipita, parada brusca, volta lenta, passo irregular, apoiado, apressado talvez, ou pesada carga, de quê? Vitória ou fracasso, ganho, saque pesado ou aniquilamento físico e desespero?

Em lugar de percorrer todos esses traços sem pensar, o comediante quer encontrar o *sentido* deles, imediatamente; erro, não é nada além de um *sentido*. Ele restringe, por essa cópia, interpretação apressada, inteligente, imediata, tudo o que há de *impreciso*, de múltiplo nessa marcha; o ator lhe dará, confiando em sua execução, numerosos sentidos (para cada espectador eles serão diferentes).

*

O ator é um interpretador, um rapsodo, mas ele o é fisicamente, sensivelmente pelo seu corpo, humanamente, e não pelo espírito, por um jogo de ideias. Sua interpretação é uma totalidade, uma expressão física, ele assume o papel em sua totalidade, sua inteira expressão. Ele assume o papel como é preciso assumi-lo em sua respiração, em sua encarnação, e não por um viés particular, por uma visada especial de uma faculdade. O papel somente vale, é compreensível, é feito, é válido por essa execução a princípio física, necessariamente corporal; os pontos de vista críticos são apenas consequência ou incidência. "Dois Holoferne, duas Judith" não têm o mesmo sentido para nós que para o exegeta, e o crítico, então, só vem, só pode vir depois do ouvinte ou do espectador. Se ele lê a obra e procura julgá-la, ele não pode ouvi-la ou vê-la; se ele argumenta segundo suas impressões, é posterior à ação, é supérfluo em um certo sentido; a razão, o discernimento, o veredito e a crítica, tudo isso é apenas o fim da operação, produto de início ou de fim nessa operação de destilação que é a representação; são características que não têm qualquer qualidade do produto e que são inutilizáveis.

Não é necessário, portanto, que o ator comece ou acabe por aí.

É necessário que ele desconfie, deslize-se aí facilmente. Uma *obra dramática é, em um equilíbrio perfeito, uma associação, uma junção de gestos ou de fatos e de sentimentos ou sensações* (essa é também a definição de papel). É o caráter e a definição de uma peça.

A parte física e a parte intelectual, o corporal e o espiritual, o gesto e o propósito, estreitamente unidos e sem possibilidade de se *separarem, é isso que contém uma ação dramática ou os papéis, as personagens que a fazem.*

Representar uma peça é também: uma *mutação do indivíduo no papel, em um tipo,*

uma incubação do papel em um indivíduo.

*

Não há *hábitos* para o comediante; a palavra é má, é, antes, um *mecanismo*, e o termo é, ainda, inexato, porque há no costume do executante no palco uma sensibilidade que persiste, é automatismo do sentimento, da sensibilidade e da sensação. O comediante não tem hábitos – com provocação, por deslocamento de personalidade, de uma *personalidade nova.*

O que é notável nesse automatismo é justamente o estado de sensibilidade aguda que o acompanha.

O comediante somente pode atingir o automatismo quando seu sentimento é fácil, é tranquilizador, quando o comediante está assegurado de estar "em situação", quer dizer, de experimentar plenamente o estado da personagem.

Pode-se empregar a palavra hábito (segunda natureza?), "disposição adquirida por atos reiterados", hábito de atuar, *mas não há hábitos em um papel*, ao contrário. Hábito = mecanismo = automatismo. O importante é notar que o efeito sobre o comediante é liberar sua sensibilidade e controlar suas evasões sensíveis.

Tendo representado *Knock* mais de mil vezes, fiz sobre mim mesmo, considerando as circunstâncias muito diferentes nas quais desempenhei esse papel, observações que me tocam hoje.

É um papel mecânico por causa do próprio texto, muito articulado, por causa da construção das cenas, da balística, da disposição das réplicas. Mas é impossível habituar-se a esse texto no sentido em que se poderia entendê-lo e no qual o público acredita em geral que os comediantes se habituam, quer dizer: pronunciar o texto sem pensar nele. O sentido das frases é tal, sua densidade é tão plena que é apenas por um segundo, na emissão do incidente de uma frase ou no intervalo de uma réplica, que é permitido se abstrair, ficar consciente de outra coisa. Mas essa consciência, essa distração pode ir muito depressa e muito alto por causa do estado de intensidade, de congestão, de contração no qual o comediante está colocado – por causa também do perigo em que ele está.

Há em um papel abstrações voluntárias, distrações para poder pensar em outra coisa. Preocupação com uma peruca do parceiro de cena que parece se descolar. Reações surdas não habituais da sala que intrigam ou inquietam. Rumor de bastidor que faz temer uma perturbação qualquer. Temor de um comediante que está atrasado; campainhas repetidas, passos precipitados nas escadas, cochichos. Todas as espécies de perigos que amplificam a presença no palco aumentam-na mediante as solicitações pelas distrações que vêm de fora. Essas dificuldades que, nos ensaios, fazem com que o comediante pare, batendo o pé e reclamando silêncio nos bastidores, declarando que lhe é impossível representar sua personagem, trabalhar nessas condições, durante a apresentação ele as suporta. É mesmo pelas dificuldades e pelos constrangimentos que ele melhor se mantém no seu papel, mas nos ensaios ele procura adquirir um mecanismo que será a base de sua segurança.

Há o cansaço, as noites em claro. Moído de cansaço, acreditei ter adormecido representando porque senti que acordava sobre o palco; no espaço de um segundo, durante a réplica do parceiro de cena, devo ter começado a cair na inconsciência do sono; ninguém viu. Experimentei apenas o tempo de um relâmpago esse estado contra o qual todo mundo lutou durante longos minutos. A sensação lá era tão violenta que não creio tê-la experimentado jamais tão fortemente. O temor que tive de dormir acredito nunca ter sido tão angustiante, o sentimento do perigo de adormecer não foi menos violento que à beira de um precipício ou na guerra.

No automatismo que nasce e se desenvolve em mim, no carro, na estrada de ferro, em uma sala de teatro (ao dizer automatismo, quero dizer espécie de insensibilidade física: *distração, vazio*, ausência, sem desdobramento nem controle, estado bruto de um estado secundário), destaco o registro de bruscas sensações ou impressões – uma paisagem sobre uma estrada aparece-me nessa longa viagem como a única sensação notável, o que me ficou; dois homens em uma subida, em uma estrada escorregadia, a estrada enquadrada por árvores muito verdes; é cerca de meio-dia, tempo de outono; somente para mim há algo de claro nesse quadro. Ele não é nada descritivamente, mas poderia pintá-lo.

Essas imagens se inscrevem fortemente nos momentos de cansaço – ausência –, sem atenção e sem tensão, quando se tem, sem dúvida, maior receptividade.

E a atuação provoca o mesmo vazio, o mesmo relaxamento, porque meu interesse sensível é fixado, mecanicamente. Então essas imagens voltam.

O nascimento da impressão e sua volta em mim correspondem *aos mesmos momentos*, eles são da mesma natureza.

Retorno do Norte, movimentos de fios telegráficos, amarelo dos postes, seixos do lastro, bosque de acácias. É uma outra coisa que vejo: quatro horas, sol de verão, árvores plantadas em grupos de cinco que me fuzilam – uma estrada à noite, um fragmento de estrada – o arco de uma ponte sob a qual se passa – imagens registradas, fotografadas mais violentamente, nesse estado de automatismo de vazio ou de cansaço, eu não sei... E, de repente, aconteceu-me de encontrar em mim, durante a atuação, essas imagens.

Às vezes, suscito em mim imagens alegres ou tristes, lembranças que me ajudaram a procurar de novo meu equilíbrio ou a provocar os sentimentos que me são necessários.

Detalhes, fragmentos de detalhes registrados.

Pequeno quarto de Spire, grandes cortinas verdes, mesa com toalha verde, três grandes janelas, cromos nas paredes, cama de madeira escura com colcha de tricô, poltronas, sentimento de peso, de conforto sufocante, uma impressão da Alemanha romântica, uma representação de Landau ou Lauterbach. O *Misantropo* em uma sala da prefeitura com o general, os oficiais, alguns sargentos, um com uma criança nos braços.

Os camarins... o humor do camarim essa noite.

Um passeio com Bouquet no jardim do cassino de Baden? Ou é Karlsbad?

Essas imagens voltam durante a atuação, sem serem provocadas, bruscamente. A ideia do campo à noite ou ao crepúsculo contrasta de repente com a artificialidade de nosso ofício (que exalta sua beleza ou que me faz lamentar momentaneamente minha vocação). Lembrança de infância, pedacinhos de pão mergulhados no ovo quente...

Se bem que esses estados fixados me fazem pensar que sou apenas uma coleção de pequenos quadros como uma coleção de borboletas fincadas, multicores.

Como essas imagens são produzidas? Por que essas e não outras? Como certos esquecimentos da infância voltam bruscamente?

Mas o que é essencial é a faculdade, o poder, a constatação dessas exteriorizações... Eu disse a palavra e penso novamente em meu tio explicando-me sua teoria da exteriorização do eu, a queda, a ressurreição da memória, o exemplo da lâmpada do corredor. *Disponibilidade criada pela exteriorização.*

Isto só pode ser explicado por uma espécie de possessão pela personagem, de transferência na qual a personalidade se torna ausente, em que a memória sensível, afetiva e a mecânica têm todas as liberdades.

O sentimento forte, a possessão pela personagem proporcionam as mesmas revivescências que a queda – vida e intensidade.

Esse é o primeiro degrau da explicação da *abstração do ator na atuação, da faculdade de desdobramento.*

É preciso ir além e mostrar como, levado a um grau mais acabado e mais perfeito, o ator pode chegar em um transe verdadeiro de sensações, sentimentos e, consequentemente, de *noções*, reservadas somente a ele.

Essas noções não estarão talvez protegidas de todo o ilogismo, de todo sofisma, mas nessas matérias tudo é bom para chegar a ver claramente e a julgar rigorosamente de um ponto de vista novo que não seja nem aquele dos antiquários, nem aquele dos tagarelas.

*

Equilíbrio do ator

Uma imagem pode definir o ator ou dar uma ideia de sua existência enquanto ele atua. Equilibrista ou jogral, portador de duas massas diferentes, mas de peso igual, o ator se coloca em cena, avança no seu papel, apoiando-se tanto na execução mecânica de um texto, ao qual ele está ligado pela memória, quanto na situação dramática na qual seu papel o coloca e da qual a sua sensibilidade é a ligação (que se une a ele por sua sensibilidade).

Memória mecânica e afetividade são os dois braços da trava de equilíbrio com a ajuda da qual ele avança perigosamente na execução do papel, sobre o fio estendido da ação, não perdendo jamais a consciência de si mesmo, e preocupado com o público que o escuta e o olha, sob pena de perder seu centro de gravidade.

Que ele esqueça a instabilidade de sua posição, que ele descanse, que ele se apoie um pouco demais na sensibilidade, o contrapeso que o equilibra em direção à direita, ou sobre o mecanismo frágil, sobre o regulador de sua memória situado à esquerda, ele fica ameaçado de perder seu centro de gravidade, e ele cai (visivelmente ou não) fora do papel.

A queda é virtual por perda do texto e ausência súbita de memória; ela é real se, sem o lastro de sua sensibilidade, ele é sustentado apenas pela engrenagem automática, pelos reflexos de comando que agem obrigatoriamente sobre ele.

A queda por perda de memória, visível, aparente, cria no público e no ator um sentimento de vertigem e de brusco nada. Mas ela também não é tão prejudicial à representação quanto a inconsciência produzida pela insensibilidade do ator.

Tal é a situação do ator sobre o palco entre esses dois polos, esses dois pontos periféricos em que ele se apoia alternadamente, pelos quais ele se equilibra para adquirir seu elã, para se elevar ao nível da peça, para ganhar a altitude na qual ela está situada e dela participar, na verdade relativa exigida pelo autor e pela plateia.

Inspiração do ator. Nessa instabilidade, nesse perigo contínuo do qual ele permanece consciente, o ator encontra um *sentimento de presença* que é o ponto de partida, a base, a origem de sua função e de suas virtudes profissionais.

Oscilando entre sua memória e sua sensibilidade, ajudando-se com o hábito dado pelo ensaio e pela emotividade que ele exerceu e que a presença do público excita, o ator se lança, voa, em uma exaltação em que ele se exorta a si mesmo e ganha pouco a pouco esse estado sensível especial para seu ofício, em que, em uma exasperação sustentada, ideias e sensações mudam de nome e atingem, em um além lúcido, as regiões superiores em que a sensibilidade reencontra a inspiração do criador. Quaisquer que sejam seu incômodo físico, seus constrangimentos profissionais ou pessoais, nesse equilíbrio, o ator atinge um estado sublimado, um transe em que, ainda consciente, ele pode e deve controlar instantaneamente tudo o que está à sua volta.

Comparado ao estado que dá febre, esse estado sublimado[1] deixa ao ator a possibilidade de observar suas reações e de se beneficiar de seu próprio delírio para controlar as ideias e sensações que o atingem, depois, guardando sua lucidez no além da inspiração em que ele reencontra o autor, para tentar segui-lo, compreendê-lo, penetrar intuitivamente no estado de sua criação.

Alcançado esse cume, é desse posto de observação supremo, dessa altura, que o ator às vezes pode atingir, que ele fala ou pode falar de seu ofício, em uma linguagem difícil, em uma incoerência aparente, comparável às questões delirantes de um doente, mas que não é desdenhável, que se poderia talvez encarar também como um elemento de apreciação e um meio de conhecer.

---

[1] Gravitação dos pensamentos do ator enquanto atua.

É no *caleidoscópio* deslumbrante dessas miragens multicores que o ator vive, é nessa vertigem na qual o real e o irreal se conjugam que se pode explicar o que se tem chamado de seu *desdobramento*.

*

Disponibilidade do comediante, da personalidade do comediante no interior da atuação, na execução de um papel.

Controle. Conhecimento de si. O comediante se *experimenta*, se vê, se ouve, se escuta. Há nele, além de reflexos, reminiscências, uma vida particular especial no estado de interpretação, de atuação: essa subconsciência que praticamos também na vida, quando nas relações sociais, guarda-se no seu íntimo, por discrição, cálculo, polidez, quer dizer, hipocrisia, sentimentos pessoais e secretos. É somente uma *mentira*, uma dissimulação.

É, portanto, por uma longa monografia descritiva do ator, de sua atividade, que seria necessário começar, insistindo na *tendência à dissociação* que se produz nele, em sua *faculdade de desdobramento*, de se perceber de repente diferente de si mesmo. Exemplo: ouvir-se falar como uma personagem fora do palco, sentir de repente em si a presença anterior de um velho papel – importunidade dessas personagens na vida íntima.

Essa anomalia do comediante não é tão monstruosa como parece, é nele um *estado de equilíbrio normal*, essa dualidade se encontra na maior parte dos homens e em particular no espectador – todo mundo se sente habitado (Platão). O *ator somente utiliza essa faculdade para fins de ação profissional*.

As deformações provocadas por essa dualidade em outros ofícios, em outras classes da sociedade são muito mais importantes que a deformação do ator, que é, nele, uma *virtude real*. Com efeito, tratando-se de comerciantes, de funcionários, ou de homens exercendo ou não uma profissão liberal, constata-se neles uma inumanidade, uma diminuição, um desvio, nodosidades ou corcundas tão graves quanto no ator.

Há um recalque no primeiro caso; aqui, ao contrário, é uma confissão, uma liberação. E é o caráter generoso, esportivo, higiênico desse ofício que faz do comediante um homem que pode ser superior. Sua atitude com os outros e consigo mesmo é oposta à das relações sociais porque a *convenção* é superior a elas. O hábito desses estados, desse comportamento cria no comediante uma *nobreza*, uma exasperação superficial, um estado de *liberação*, que faz dele um homem diferente.

É menos anormal ser durante horas Heitor, Pirro ou Andrômaca e permanecer si mesmo na vida privada (sob a condição todavia de não se incorporar demais a personagem e saber deixá-la) que, sendo comerciante, exprimir sem convicção a amabilidade ou a compaixão com uma finalidade puramente cúpida. Mas em um ou outro caso, é necessário que os indivíduos, comediantes ou "laicos", possam sentir entre a pessoa que eles devem ser e aquela que eles são na realidade um espaço livre, uma distensão que lhes permita praticar uma respiração verdadeiramente humana e vital. Não é necessário que as duas pessoas invadam muito uma e outra.

O ator satisfaz uma necessidade natural da maneira mais legítima; ele pratica uma *sã higiene de entrega.* Ele se descarrega em uma vida fabulosa, mitológica e anacrônica que não lhe diz respeito.

*

Desdobramento no sentido habitual (Diderot) é falso, é uma *DISPONIBILIDADE* do comediante.

Controlar-se.

Ver-se e ouvir-se é acompanhado no comediante de um senso crítico, exige dele um descolamento do papel, cria no interior dele mesmo uma cisão entre o que ele parece e o que ele é, entre o papel e ele mesmo, uma disjunção em favor da qual, no intervalo, na fissura que se produz, na separação, aparecem fenômenos, reminiscências, fulgurações de impressões anteriores, uma série de fenômenos quase mecânicos, dos quais a consciência, a percepção exige um desenvolvimento do sentido de controle, do senso crítico; o comediante não tem frequentemente consciência disso, e, preocupado, obrigado que ele é a estar presente em seu papel, no sentimento do papel e no físico do papel, seu sentimento de presença se exercita nesse sentido. Mas há logo em seguida: *vida* criada e apelo de ações, sensações ou sentimentos, espécie de depressão. Nessa corrente de ar, criada pelo deslocamento de sua personalidade, produz-se uma circulação sensível entre os dois estados, entre o jogo e a consciência do jogo, o que dá uma nova e estranha consciência de si, uma consciência de seu estado por oposição. Há uma espécie de liberdade. Há uma liberação produzida, que em lugar de ser um desequilíbrio, como poderia parecer, é um equilíbrio verdadeiro da personalidade, uma espiritualização, um descolamento da besta; *o anjo* fica mais à vontade, ele é aliviado do peso material do outro. *Dualidade desaparecida.*

É aí que se exprime o controle, o conhecimento de si mesmo e algo mais, uma culminação, um voo que a princípio não pode se perder no espaço espiritual, mas que, se é contido, provocado, exortado, preparado, é no comediante o princípio de sua *inspiração*, desse estado de graça que pertence a todas as profissões, das quais algumas ocupações apresentam alguns exemplos, alguns momentos, que é o sentido do seu ensinamento e do conhecimento de si mesmo, de seu aperfeiçoamento.

*

Desdobramento

A personagem assume, às vezes, a figura de um *anjo da guarda*, que tem uma autoridade sobre você; ela vive com você como um companheiro.

A ideia de anjo da guarda vem de uma lembrança de educação religiosa ou simplesmente de um sentimento de dualidade experimentada, de uma ideia preexistente em si?

*

A atenção

A atenção total, essa *concentração* em que o corpo não participa mais, essa *receptividade*, e o que é necessário considerar primeiro. Escutar, tensionado, até ficar *vazio de si.*

Tensão extrema, que faz com que se esteja unicamente preocupado em ouvir, experimentar, mais do que compreender por uma percepção puramente intelectual.

Esse vazio de si, necessário para se preencher do sentido da obra, esse vazio necessário a toda operação sensível, é isso o importante. Aprender, ensinar isso a si mesmo. Transportar-se de seu espírito, de seus sentidos, tudo o que poderia incomodar essa audição, essa recepção, e que a coisa recebida não tenha qualquer contato a princípio. Jarra que se vai encher, na qual se pode despejar, entornar e espalhar sentimentos e ideias (e o contrário do analista e do crítico que apelam para todo o arsenal de seu controle quando introduzem nela os textos), esse vazio é uma atitude, não é uma realidade; é uma maneira e disposição do espírito e da sensibilidade. Não se apresse em compreender. Não compreenda depressa demais, mas libere-se de si mesmo; você não poderia acreditar como você é congestionante para mim (*diz a personagem*) e como você é congestionado de si mesmo.

O comediante é uma bolsa sensível, um bolso digestivo de sentimentos, não de ideias (elas lhe são indigestas), no qual se elaboram, se combinam quimicamente produtos superiores às próprias ideias, que são as ideias sob a sua forma sensivelmente significativa, e assimiláveis, por sua vez, pelo ouvinte.

O comediante não tem nem razão nem memória nem imaginação pessoal, quero dizer, criativa; sua razão não funciona, seu bom senso não é exercitado no exercício de seu ofício; sua memória é apenas mecanismo sensível.

Também *aquela dificuldade para falar com um ator, para fazê-lo compreender*; só há *explicação física*; ele não tem conceito, nem noção pura.

Por mais bonitas que sejam as explicações dadas, elas são ineficazes. Um exemplo dado ou uma comparação apenas valem para o ator quando sensibilizados fisicamente por aquele que os dá ou aquele que os recebe; é preciso que ele imite fisicamente. É um hábito e uma necessidade para o comediante pensar fisicamente; é o desenvolvimento do comediante observar em uma gradação em que o que há de mais instintivo é a princípio o mais interessante.

É necessário, por outro lado (axioma importante), que o comediante seja ignorante para ser dócil; é necessário, para colocá-lo em sensibilidade, abordá-lo por ângulos, pelo ponto da questão, por comparações físicas, por imitações e, enfim, para concluir, por aquilo que se chama sua vaidade, o que não é uma palavra má, porque esse desejo de simpatia dos outros – dos espectadores – e de um outro – da personagem – entre os quais ele está colocado é a virtude de seu ofício, e seu dever mais perfeito é obter sua afetuosa admiração ou sua amizade.

O que explicar em um caso em que não se pode explicar nada? Que dizer a um ator?

Ser sincero, e o que é, então, a *sinceridade*? É a palavra cuja significação muda para cada autor, a cada instante, é *atitude nova, especial*, particular a cada época, a cada autor, a cada público.

Ser claro, pensar no que ele diz, compreender?

Todos os momentos felizes do teatro são para mim aqueles em que, vazio de si mesmo, se escuta, se ouve, se recebe, em uma espécie de ignorância corporal, se suporta. Essa recepção dócil embrutece, porque o exercício das palavras cruzadas é bem mais inteligente, mas por ela se sente nascer e saltar no fundo de si mesmo uma emoção, um prazer em que todos os sentimentos e os instintos reencontram um exercício natural, primitivo.

*

Há apenas indicação física:

a) A inflexão, o gesto (não por introspecção, mas) por uma espécie de *simpatia física*, uma *imaginação animal* que faz com que se tome, para repetir as palavras de alguém, seu tom, sua fala, seu gesto, sua atitude, que se altere sua escrita de acordo com o amigo a quem se escreve, que se mude de tom bruscamente – quer dizer, de estado interior fisicamente –, para falar sucessivamente com uma criança, com um operário negligente, com um doente, com um médico que se interroga; esses contrastes tão frequentes, tão inesperados, trágicos e cômicos, como o camaleão se enverdece em uma folhagem verde e se acinzenta sobre um galho;

b) Aquele que imita, cria, provoca nele uma sensação, quer dizer, um estado físico, e um sentimento que se torna a tradução do que ele imita;

c) Depois, a explicação dessa sensação por diferentes procedimentos, em geral pela descrição do sentimento. O sentimento dramático é uma sensação etiquetada, comentada. *Situação* em que a personagem é que falou a frase ou fez o gesto, o porquê de sua expressão, sua *necessidade dramática*;

d) O exercício e o *ensaio* aperfeiçoam esse primeiro trabalho mecânico (é aí que intervém a personalidade de cada comediante) e dão uma ciência de execução e do desdobramento de si.

"Tudo é suspeito salvo o corpo."

O texto

Representar: criação, nascimento de uma obra.

Proferição: pronunciar, articular.

Dizer as frases, pronunciar as palavras, torná-las sonoras pelo exercício dos lábios, da garganta e da laringe, da raquete da língua que limpa as palavras, desbloqueá-las de sua ganga imprimida pelo calor dos sentimentos, fazê-las ouvir (jogá-las aos ecos), fazê-las ecoar na sala e na memória (a massa sensível) dos espectadores, criar assim as palavras, articular, entrechocar os sons, dar seu sentido às réplicas, trocando-as, é preciso que esse tumulto organizado, esse fogo de artifício (as sílabas) dessa mecânica das palavras se faça para que a obra nasça, tome corpo, para que ela exista; é só pela proferição que a ação nasce, que a obra começa a viver fisicamente pelos atores e para o espectador; o leitor não conta nessa criação, ele apenas gira em torno de sua imaginação e de seus pensamentos.

O ator mastiga as frases e as incorpora a seus sentimentos pelo exercício físico, por essa fecundação, artificial, talvez, mas necessária para que a peça passe à vida, que ela deixe o estado larvar da impressão, o estado embrionário dos gestos em que ela se encontra sobre o papel. Mesmo se o ator se engana sobre as palavras, se ele revela seu sentido, isso é suficiente ao fenômeno dessa criação.

Que um comediante invista nele as frases, que ele as faça passar por seu corpo e seu coração, que ele anime por um momento esse espírito encarnado a princípio na gráfica, é o nascimento do clássico, e Alceste vive hoje uma vida magnífica que lhe deram gerações de atores e de espectadores.

É necessário, então, o exercício da memória, do ensaio, essa impregnação pelo texto; depois, sua restituição diante do público. É isso a *criação*, é o *nascimento da obra*, seu parto, sua colocação no mundo dos humanos, único vínculo, única manifestação, comunicação entre o mundo das ideias e dos espíritos e nosso mundo, entre os deuses e nós, é esse ofício da *representação* pelo que se pratica a religião do teatro, entre o ator-padre e os fiéis que são os espectadores.

Do estado dramático

Atuar nessas alamedas retilíneas e monótonas que são as cenas, entre dois parceiros de cena deficientes, incrédulos, ser constrangido pela hora, incomodado pelo figurino, limitado por uma frase, *essas obrigações desanimam o comediante.*

Mas se ele sabe perseverar e se esforçar nesses constrangimentos, ele não pode deixar de atingir estados sensíveis consoladores.

Se ele sabe se escutar, se ele se espanta, no seu isolamento, com esse vazio que o preenche, com essas distrações, também, em que ele cai ao atuar, com essas estranhas evasões das quais ele é vítima – espécie de liberdade superior, vagabundagens sensíveis que o fazem gazetear enquanto ele atua. Uma presença real e dupla lhe dá subitamente uma sensibilidade que ele não conhecia, uma compreensão, uma audácia do espírito que o arrebatam, e ele ganha autoridade e segurança.

Essa vida sensível e interior do ator no palco – que é bem diferente de seu estado primeiro de sinceridade quando ele se crê uma vocação –,[2] essa segunda sinceridade superaquecida, desdobrada, educada, é isso que me detém hoje.

A partir dessa descoberta que ele faz em si mesmo, dessa alucinação sensível na qual o papel e ele estão em uma união brilhante, há um estado físico que é preciso considerar atentamente e no qual os três participantes do teatro – autor, ator e espectador – parecem semelhantemente atentos; esse estado os ilumina, religa todos os três. É a base e a partida, o estado primeiro da função deles.

Esse *estado*, esse *vazio*, essa *presença*, essa *possessão* de si e esse poder sensível desconhecido e novo, esse momento em que nos sentimos desdobrados entre uma sensação e um sentimento, repartidos por uma tensão em que o corpo e a alma se opõem e se revelam, mas em que a sensação física é essencial, é isso que seria necessário não definir, mas fixar, descrevendo-o, é isso que quero chamar provisoriamente, na falta de um outro nome e para etiquetar a sensação: o *estado ou a preliminar ao sentimento dramático*.

Presença e expectativa

Como espectador, ator e autor estão próximos, eles são ligados pelo sentimento; suportam, todos os três, um estado sensível.

---

[2] A presença, controle de sinceridade em si mesmo, sentimento de existir.

A partir desse instante, o dramático pode atingi-los: uma vida interior nova, uma particular sensibilidade desce e se instala neles. Por trás da atividade superficial do ator, que finge ser e agir, sob a passividade e a aparente tranquilidade do espectador, enquanto o escritor, com um ar ausente, semeia suas palavras e suas réplicas sobre o papel, acontecem neles fenômenos análogos que testemunham uma vida anormal, ao menos um estado físico particular.

Atenção viva do espectador, constrangimentos do ator se traduzem primeiro por essa distração, essa abstração superior, da qual o autor é a mais alta representação.

Espectador. – Quando diminui a iluminação da sala e a ribalta ilumina e aquece suavemente a cortina do palco, quando as três batidas que anunciam o começo da peça fazem cessar, de repente, apaziguando, as vozes dos espectadores até o silêncio, quando todos os corpos parecem se fundir e se igualar em uma massa humana monstruosa da qual só se veem os olhos e as orelhas, quando a cortina sobe lentamente, no vazio que cria os pensamentos, os sentimentos dos espectadores seguem seu voo, fogem aspirados por seu elã. Uma distração deles mesmos dilata-os de repente interiormente, como sob uma redoma com ar comprimido. Uma expectativa pesada, lenta, forma-se como um inchaço dos espíritos e dos corações e arrebenta e enche a sala. Esse vazio, essa vacância é a primeira impressão corporal preliminar ao estado dramático. Fome: Expectativa que se *quer* preencher, satisfazer.

Ator. – Essa evasão de si mesmo do espectador, esse abandono ao que ele vai ver não são os mesmos no ator. Anteriores à representação para o público, o comediante só os obtém no decorrer do seu trabalho. É somente quando ele está fatigado por esse automatismo, por esse mecanismo ao qual o texto, o jogo, os parceiros de cena e o público o constrangem e sujeitam que, na exaltação de seu esforço físico e pelos sentimentos que o ganham pouco a pouco, ele atinge esses estados de vazio e de abstração, esse estado dramático, "esses momentos dramáticos" em que, consciente ou não, ele se eleva até a distração superior na qual a inspiração do poeta se manifestou.[3]

Autor. – Porque o poeta é um inspirado. Estranho àquilo que o circunda, nessa distração ou abstração superior, em uma estranha presença e uma possessão tumultuada de si mesmo, ele escreve em uma semiconsciência, como todos os inspirados, visitado por uma verdade dramática. Verdade dramática anterior à sua inspiração, sopro, espírito criador do teatro, além do dramático, religioso.

Público, ator, autor, todos os três vivem em um desdobramento, uma dualidade em que a alma e o corpo separados, divididos, disjuntos, deixam entrar por essa brecha os fantasmas do teatro.

Êxtase ou inspiração do autor, exorcismo do ator, êxtase, estado passivo do espectador, é nesses instantes que circulam neles os fantasmas reais do mundo dramático e que estes realizam suas mensagens, ou suas destruições.

O estado dramático é o momento preliminar a esta vida misteriosa em que os sentimentos, as ideias, as sensações novas nascem e vivem no estado puro. Nessa liberdade interior obtida a princípio pela atenção, pelo constrangimento ou pela inspiração, uma nova vida sensível nasce, na qual penetra e circula o sentimento dramático, despertado pelas sombras do teatro.

Imaginação, os senhores dirão, consciente ou subconsciente, ideias hereditárias? Cada um pode discorrer sobre isso e explicar os fenômenos, pouco me importa. É, a partir da sensação física primeira, esse estado animal, observado, experimentado, que me interessa, e como esse milagre sensível se realiza.

Essa restituição do espírito, essa possibilidade no ofício dramático da *aparição, da circulação, da encarnação dos fantasmas.*

Similitude de estados físicos entre o público, o ator e o autor, ligação, fio, mecha, que transmite a iluminação interior, eflúvio fulgurante que atravessa todos os três ou *própria ação do teatro.*

---

[3] Eu não explico nada, não procuro conceber ou compreender a operação dramática, o teatro; isso é sem dúvida inútil, mas procuro conhecer supondo por sensação.

INTUIÇÃO

INTUIÇÃO

Etapas do comediante

– Metafísica do ator.

– Sexto sentido.

– Liberação da sensibilidade, equívoco da sensibilidade.

– Visão ambígua.

– Dupla visão, diplopia; depois, visão única e nova.

– Senso profissional, senso dramático perfeito.

– Desdobramento.

– Sentimento de *dualidade*, que se amplifica até se bifurcar, em seguida divergir, depois de um certo grau, altura ou calor, convergência das duas linhas, sensação ou impressão, em um sentimento novo *único*.

– *Encarnação* em que tudo é soldado, misturado, confundido; depois, desunião, disjunção, divórcio entre a personagem e o si, por razões a serem enumeradas (mecanismo, acidentes e necessidades de execução); depois, *desencarnação da personagem* que se vê fora de si, fantasma (impressão, ideia desse fantasma também em outros momentos, impressão de ser habitado e de não o ser mais que oferece a esse fantasma sua realidade), sentimento de si; em seguida, *sentimento do duplo*, depois, ao final de um momento dessa vertigem

a) seja *liberação da sensibilidade*, estado de êxtase, visão (espanto),

b) seja *visão única* nova, plena, perfeita, que dá o mesmo sentimento que aquele anterior ao espanto, e descoberta da personagem (papel) e de si mesmo, como projetados fora de si.

O que resulta como fases:

1) uma *assimilação total* depois

2) uma *dissociação em si*, somente experimentada ou sentida, depois

3) *projeção fora de si mesmo*, de um ou outro, seja a personagem, seja si mesmo; com o resultado de uma impressão nova, única, que vem do estado sensível obtido nessa última fase, seja pelo *efeito*

sentido, se se está inconsciente, seja pela visão ou percepção, se se está consciente. Esses dois últimos – efeito e percepção – são geralmente alternativos.

– Abstração do ator.

– *Exteriorização.*

– *Disponibilidade criada pelo jogo* – vacância – vazio.

– Automatismo superior (mecanismo).

– Instinto dramático levado a seu ponto de excelência e de perfeição.

– Hábito.

– Clareza de pensamento.

– Tradução da *natureza íntima da obra dramática e do papel.*

– Pensamento do ator.

– Visão direta e profunda acima de todos os símbolos.

– Efeito resultante de um longo hábito de controle de si mesmo.

– Concentração e contenção do comediante, e aprofundamento ou aperfeiçoamento de sua sensibilidade durante o jogo.

– Efeito de um longo hábito de aplicação durante o jogo.

– Embriaguez.

– Delírio e sonho.

– Vidência.

– É da *crítica em ação*, acionada, percepção crítica no contato da própria obra em sua execução – isso para o que ela é feita, e não nessa tipografia morta do livro.

– Recolhimento do ator.

Esse sentimento só pode ser compreendido quando experimentado, pelo sentimento que se tem em si mesmo, no jogo, o que, em certos momentos, em um estado de sensibilidade viva e de pressentimento, não é claro no espírito, lança em uma espécie de deslumbramento, de imaginação, de fantasmagoria. Caleidoscópio de sensações. É a indicação de uma aproximação da intuição.

Descrição desse estado: sentimento de desdobramento, de diplopia. Sentimento de uma sala em uníssono em um silêncio angustiante.

Efervescência interior. Visão acompanhada às vezes de um medo interior e de encantamento (*grau superior do estado anterior ao jogo*).

Eu o descrevo a partir de mim mesmo. É um estado agudo, cujas manifestações devem ser diferentes nos outros, mas a leitura dessa observação clínica não pode deixar de lembrá-los dos estados próximos daqueles que tento descrever.

Sentimento de realidade viva e presente da personagem, espécie de conhecimento que aparece sob a forma de uma consciência de si pura e perfeita. Impressão de um começo, de uma fonte. Impressão fulgurante que permitiria a nós também discorrermos, explicarmo-nos sobre a personagem. Sentimento de possessão e de adequação momentânea, mas em uma certeza sensível e aprovada, confirmada pelo público e por nós. Sentimento de gênio interior, de *criação feita em nós, com a revelação do conhecimento*, iluminação semelhante àquela dos Apóstolos no Pentecostes.

*

– *Vida espiritual, verdadeira vida espiritual do ator*, resultado de seu esforço constante de sensibilidade. Recompensa de sua exortação sensível, quer dizer, espiritual.

Invenção do ator.[1] (*O ator inventa uma personagem. É nessa invenção, realizada, sentida, que está a intuição.*)

Viagem aos confins do real.

*

Intuição

Embargo, apreensão, contato com a vida íntima e simpática do papel, entrada em acordo com amizade divinatória.[2] (Voltar, insistir sobre *a amizade, a simpatia por uma personagem, necessária ao ator para penetrar nessa personagem e animá-la.*)

---

[1] Invenção: descoberta, criação, encontrar o segredo (cf. Littré).

[2] Sedução do papel. Simpatia. Condução pelo ator.

Há uma sedução em todos os papéis, uma simpatia a ser encontrada para a personagem. É o essencial.

Coincidência momentânea entre a personagem e o si, inserção no papel.

Todos esses estados provocam um lampejo de invenção ou de descoberta pela consciência que se tem, ou que eles trazem.

*

Teosofia dramática.

*

Parada súbita que interrompe a vida pessoal, iluminando perspectivas, clareando preocupações, as pesquisas, os problemas profissionais, e despertando um *sentimento de presença viva completamente novo*. (Sentimento do dramático.)

*

Hábitos mecânicos, quase unicamente físicos, que levam a uma espécie de meditação e fazem nascer no ator o pensamento.

*

Deslocamento e *transporte da atenção mecânica*, o *pensamento sensível eleva-se a um pensamento teórico, intuitivo*; depois, a um conhecimento, sentimento de presenças e de potências; depois, a uma *evidência* de uma realidade superior.

*

Espécie de *inquietude apaziguada* (sentimento do dramático).

*

Estado semelhante àquele entre o sono e a vigília.

*

Método entre *a realidade aparente e a realidade superior*, vai e vem sem esforço entre dois mundos.

*

Procedimento de transmutação do falso ao verdadeiro.
Alquimia dramática.

*

Introdução à verdade dramática, ao sentido dramático verdadeiro.

*

Terminologia difícil – sentido comum das palavras, mas *elas têm no interior da ação um sentido novo, interno*. O mesmo ocorre com o texto, que no estado superior tem uma eficácia nova, diferente.

*

Durante o *ensaio*, o ator se serve do *texto* para se aquecer, para adquirir uma certa potência de existência e de verdade, perceptível pelos olhos e pelas orelhas para o espectador, mas uma vez obtido esse efeito, o texto se torna para o ator um *elemento em si. Ele experimenta, ao se ouvir dizer, o mesmo prazer que ele pode proporcionar ao espectador*. Admiramo-nos de ouvi-lo, porque o ouvimos. Depois, o texto se sublima, ainda, em uma *destilação* (?) e se torna uma linguagem excepcional, superior, também, única.

Tudo no jogo, movimentos, sons, vozes, atitudes, jogos de cena, pode assumir esse *aspecto delirante*.

Tem-se, a um certo momento, o sentido de *algo de anormal em si* (sentido dramático).

*

Essa impressão parece tocar e concernir ao homem, que é o ator, um *meio todo reservado*, ainda secreto nele, um sentido que não tem o hábito de funcionar, um sentido novo.

*

Sente-se, de repente, que se dizia, repetidamente, por:

1) medo de se enganar,
2) gosto pela simpatia ou pelo sucesso junto ao público,
3) prazer pessoal que se encontra nisso, ou físico ou sensível,
4) esquecimento de suas enfermidades morais ou físicas,
5) necessidade da ação e de sua ação, gosto de desgastar-se.

Descobre-se que o texto tem somente esse sentido, que era nessas condições apenas um pretexto, que ele não tem nem seu fim nem seu valor, assim utilizado, que se pode senti-lo e *pensá-lo de uma certa maneira*, e que esse "pensar" leva a uma mais alta significação. O sentido perfeito das frases atinge-nos ao fim de certo tempo. Esse sentido aumenta com as apresentações. Ele se carrega de um peso, ele tem uma plenitude surpreendente. (O texto torna-se mais profundo e pesado, teme-se por vezes, de repente, o sentido pesado demais de uma frase. A dicção a aprofundou, e o sentido amplifica a dicção, por sua vez, à medida que se repete a frase.) Espera-se com prazer ou dificuldade certas passagens. (Correspondência certa com o autor.) Depois, algumas vezes o texto perde seu sentido, sensível ou intelectual, que se amplificou até nos incomodar ou nos preencher. Esse sentido parece desaparecer (é que ele atingiu sua temperatura de fusão, o lugar em que ele se funde de novo na criação, o sentimento do autor). Diz-se o texto sem esforço, sem consciência e ele traz em si uma *estranha presença, uma vidência, estado místico* (?); as associações de ideias penetram-nos bruscamente, a realidade parece passar ao estado de símbolo, o mundo parece todo espiritual, atinge-se um inacessível, um conhecimento e uma presença superiores. (Confusão de ser e de conhecer.)

No pensamento, algo de superior ao pensamento se manifesta, um estado de pensamento muito poderoso e conduzido muito alto.

Às vezes, atribui-se esse privilégio à personagem que parece termos atingido. Somos habitados por um outro; depois, sentimos o mesmo que a personagem.

Encontra-se mais que a si mesmo, por uma surpresa.

E surpresa de se reencontrar a si mesmo.

*

Capítulos:

– Além do texto .... – sentido dramático, o sentimento no texto,

– No interior da personagem.. – *governo da sinceridade*,

– Efeitos da execução............ – *alteração ou modificação no ator.* Transformação e deformação do ator.

*

Filosofia do ator

Há uma filosofia do ator se filosofia é uma maneira de perceber e de pensar, eu diria mesmo uma maneira de viver e de agir, uma atitude, uma conduta, um método, uma disciplina.

(Le Roy)

É em uma forma de saber e de ser, um "espírito" de teatro.

*

Esforço em direção à plena consciência e à autonomia do julgamento, esforço para levar a luz da reflexão (crítica) até a própria raiz de seu ser e de seu pensamento, até o mais secreto princípio de suas afirmações, de seus estados, de suas condutas; em suma, esforço para resolver em unidade superior a dualidade do sujeito e do objeto (mas aqui a dualidade confessada, cultivada do ator), do percebido e do concebido, do sensível e do racional.

1) *Da sensibilidade agida*: *personagem* e

2) *da sensibilidade que resulta em si mesmo ou*

3) *daquela por contrachoque do público. A personagem, em certos momentos, existe entre a emoção do público e aquela do ator.* Há deslocamento desse fantasma, de si para fora de si mesmo,[3] evasão para fora de si, entre si e o público, e essa exteriorização da personagem, essa projeção para fora de si mesmo parece dar a esse fantasma uma realidade que, quando ele se reintegra, lhe dá uma existência nova.

---

[3] Atitude do ator cara a cara com a personagem e o papel.

É o fenômeno das três fases aplicado à personagem.

1ª fase: a *personagem está em estado embrionário* em você,

2ª fase: ela *se desdobra*, ela habita você,

3ª fase: ela é *projetada fora de você*, em uma exteriorização que dura um tempo mais ou menos longo.

Ela lhe escapa nesse momento, como ela lhe escapa quando – 1ª fase – ela faz parte de você mesmo. A gente a vê fora de si em vez de senti-la em si, mas é ainda independente e estranha. Quando, depois dessa terceira fase, ela volta em você, ela *se encarna verdadeiramente e existe*. O que o ator vê e sente nesse momento é um estado único, quase real do sentimento dramático (segurança, espanto de ser enfim a personagem, visão nova, algum incômodo, algum esforço), resolução da dualidade, a personagem e o ator constituem tão somente um.

*

A existência da personagem somente é real, verdadeira, quando, tendo sido projetada fora do ator, a personagem nele se reencarna, quando o ator a sente se encarnar em si, e não mais nesse sentimento de incômodo, de dualidade, que ele experimentou até aqui.

*

Da existência da personagem e sua pesquisa

1º) Existência que é a princípio o resíduo das interpretações, das animações precedentes. Há no nome de Tartufo ou de Don Juan uma pátina dramática que vem de todos os suores de sensibilidade, de todas as angústias físicas de expressão e de jogo que banharam essas personagens.

Herança das Personagens – resíduo das execuções anteriores.

2º) Existência antes do ensaio e do trabalho, duplo de uma existência virtual, que vem de velhas concepções, inclusive aquela que o executante tem em si nesse momento, e influências que o cercam.

Realidade ideológica da personagem – o ator aborda a personagem.

3º) Existência – revelação nova – exterior ao ator.

Esforço em direção a uma nova encarnação. Despertar de uma personagem.

4º) Depois, nascimento de uma nova existência da personagem com formas mais ou menos perfeitas segundo as fases do ator.

Execução da personagem

É na terceira fase que ela atingirá a vida, a própria personagem.

Da atitude do ator – da execução.

*

Na confusão em que estão os atores do que se passa neles no palco, falta sobretudo objetividade cara a cara com sua personagem, falta solicitude, ternura também, crença na existência dessa personagem.

Muitos dirão que essa interpretação é apenas uma sutileza, mas creio que se *eles procurarem verificar por eles mesmos esse mecanismo*, eles o *acharão exato*, e aqueles que gostariam de aprender a atuar, quer dizer, encontrar uma personagem por esse meio, se aperceberiam muito depressa da eficácia desse *exame pessoal.*

Sob a condição, todavia, de que eles tomem algumas precauções com respeito a essa personagem, que eles lhe *confiram e reconheçam uma existência anterior* e que eles procurem por meios convenientes compreendê-la e imaginá-la, quer dizer, *amá-la.*

*

Existência da personagem

"É um papel de ouro", "é uma personagem bem construída".

Impressão de que se pode modelá-la (*ou entrar nela de imediato*). *Essa noção confessada da existência da personagem* está igualmente em: "é difícil habitá-la, animá-la", "*ela é ingrata*", "*não é confortável*", "é uma chatice", "*uma cantilena*", "é porque você não sabe pegá-la bem", como se se falasse de um animal. Outras vezes: "*não é uma personagem*", e talvez seja verdade.

Mas a verdade é que, confessando por essa proposição a existência, a realidade e a verdade de uma personagem, eles não têm qualquer, ou pelo menos não suficiente, imaginação dessa realidade; *eles só pensam neles ao pensar na personagem.* (Mesma maneira de agir de quando se discute com alguém em plena amizade e não se entende seus propósitos – ver Marivaux – obstrução por si mesmo.)

O ator se enreda em sua personagem.

Primeiras relações, comércio com a personagem.

Esse esquecimento, essa *ignorância das realidades superiores* (*reino das ideias*), essa incredulidade mesmo (porque eles não creem o bastante na realidade, na existência da personagem) vêm não somente de uma falta de fé e de religião teatral, mas, ainda, de uma imaginação *egoísta* que, na inquietude de sua pesquisa,[4] os faz *querer ver muito depressa, em uma rapidez antecipada*, antes mesmo de acreditar nela e de ter recebido a impressão, os sinais dessa personagem, os faz querer inventar, visualmente, mimicamente, a própria personagem.

A personagem é um ser real que só libera seu segredo àqueles que a procuram, que creem na sua existência e na sua revelação, que a consideram com respeito.[5]

"*Meu velho, para representar essa aí é preciso, de início...*"

"*Eu, eu não a vejo absolutamente assim...*"

"*É um tipo que deve fazer isso... Ele tem o hábito de...*"

"*X... não pode fazer nada aí...*"

Essas declarações são sempre muito rápidas, e sobretudo os atores são deformados pelos *julgamentos, pelas apreciações dos críticos*, etc. O método do ator deve ser diametralmente oposto. É um método por persuasão, exortação, meditação, submissão, mas, sobretudo, pela *crença sincera na realidade independente da personagem.*

---

[4] Importância do encontro da personagem.

[5] Polidez de seu ponto de vista. Atitude reservada.

– Ação, proposição ou texto, situação.

Que faz a personagem? Que diz ela? Qual pode ser seu estado de espírito?

*

Quando se chega a amar objetivamente personagens, pensa-se com terror e ternura no sofrimento que elas devem passar quando ao acaso de uma distribuição elas se veem de repente articuladas por reflexos que nunca tiveram, sentimentos contrários aos seus; em suma, um tom e hábitos totalmente estranhos, um locatário intolerável. *Santa Célimène, mártir das comediantes.*

*

A Personagem. – *Comportamento do ator cara a cara com a personagem*:

– atitude deferente, reconhecimento de sua existência, de sua identidade, moderação do elã de simpatia excessiva, de um movimento de possessão rápido demais.

– conhecimento da personagem, amizade, simpatia desinteressada e não egoísta.

– convivência, sociedade, colocação em ação, participação.

– limbos operatórios, ou bem a operação continua ou ela se estabiliza em um certo aspecto.

– sua consumação, ou comunhão.

*

Felicidade na intuição: "... sentir sua alma imensa e no centro seu corpo minúsculo, como um nó". J. G. *Amica America.*

*

Da consumação da personagem

O problema do ator está na *consumação da personagem*, quer dizer, sua participação, sua associação, cooperação, colaboração (operações diversas), até provocar seu nascimento ou criação, uma existência virtual e espiritual... Uma concretização passageira, mas não em uma verdadeira encarnação. É um termo falso. A encarnação é apenas momentânea, provisória, nos estados sucessivos em que está o comediante, e somente existe encarnação para o público, objetivamente e por imaginação. Sentir-se a personagem para o ator é excepcional e tem consequências graves. Há personagens perigosas para se querer ser. É um erro, uma consequência de uma parada na segunda fase. Na sequência daquele período em que o ator adivinha a dualidade, o desdobramento, ele acredita na necessidade de obter a unidade por *convicção*, e por autossugestão ele procura *tornar-se*... É o contrário da execução. Exemplos de atores que *permaneceram* nessas hipnoses.

O ator realiza uma espécie de exortação, de evocação da personagem, por ela, através dela. Se ele encarna, ele tira da personagem sua vida espiritual, sua vibração.

Noção essencial de execução.

*

Chegando à segunda fase, o ator, descobrindo a dualidade, crê que a *sinceridade* está na *autenticidade*, que seu dever é tornar-se e ser na realidade a personagem. Ele volta, assim, à primeira fase. É um progresso sobre a primeira fase; mas é uma consumação na qual a personagem se acha abolida, reabsorvida no ator, e sua vida espiritual para nos mesmos limites daqueles do ator. A personagem não atingirá sua vida própria; seu crescimento espiritual fica parado por essa fixação que a sinceridade do ator lhe impõe. (*Egoísmo do ator.*)

*

Egoísmo do ator – exemplos – explicações – diferentes formas de egoísmo

Os atores que dizem: "*Eu, eu não sinto isso, eu não sinto assim*".

Frase medonha. Mal humor. Falta de submissão ou de humildade para praticar a exortação, para atingir a personagem. Necessidade dessa obediência. Não se saberia praticar o bastante. É por essa atitude que o ator se enriquece e atinge sentimentos que não saberia naturalmente ter em si.

"*Sempre fiz o que me pediam*", diz-me Renoir, "*mesmo desaprovando. A tentativa é necessária. Algumas vezes, eu atingia o sentimento. Outras vezes, eu era livre para dar minha opinião depois das tentativas sinceras, e contar o resultado dessa tentativa.*"

Ele me cita o segundo ato de *Electra*, no qual ele nunca ficou à vontade apesar de tudo o que fez para tentar seguir nossas sugestões e conselhos: "No primeiro, eu ficava muito livre e confortável; no segundo, jamais".

Essa crítica do ator é a única verdadeira, nas condições em que a experiência é feita de boa-fé, e Giraudoux a sentia sem explicar por quê. Ele queria sempre retocar essa cena. "Falta preparação, há algo que falta", dizia ele. A lacuna estava nele, havia um salto, sem dúvida.

"Às vezes", diz Renoir, "*a personagem é mais clara para o público do que para mim mesmo.* As pessoas, no segundo ato, compreendiam melhor que eu, porque elas me explicavam. Elas me explicavam os sentimentos da cena e suas nuances, quando eu os tinha apenas adivinhado."

"Você se lembra de *Suzanne*, de Steve Passeur, no primeiro e no segundo atos estávamos todos perfeitos, à vontade, felizes de atuar. No terceiro, estávamos todos mal. Ficávamos incomodados, não podíamos mais atuar."

Isso me faz crer que Steve apresenta como autor um caso particular: suas personagens o traem quando, com sua animosidade ou teimosia, ele quer fazer-lhes cumprir algo de sua cabeça. Ele tem o dom de criar personagens e de fazê-los falar. Mas força suas personagens para tirá-las de sua situação ou para chegar a um desfecho, uma demonstração, um fim; e suas personagens se recusam a isso, elas se evadem. Nós percebíamos isso muito bem. Eram as personagens que atuavam nos dois primeiros atos, e nós, os atores, nós representávamos o último lamentavelmente e *como* que despossuídos, desprovidos da sociedade das personagens. Elas nos tinham deixado.

O problema do *ator*, tal como o explico, coloca-se depois da comédia italiana. Até lá, não há verdadeira dualidade. As pessoas dos mistérios não foram mais longe que a segunda fase. Com sua sinceridade elas apenas apreciaram a dualidade como um defeito da execução, e não um meio (ator morrendo na cruz, matando o centurião, etc...). Questão ligada *à questão dos* tipos característicos.

*

Crítica do ator

O princípio do estudo sobre o ator comporta necessariamente uma *crítica do ator*, um exame de consciência quanto ao valor, ao sentido, ao alcance e às condições de seus atos.

Disciplina que se penetra e se possui ela mesma. Compreensão de sua própria gênese. Esforço de inteligência para situar-se e julgar-se. Particular dificuldade do ator nesse tema: o exercício de seu ofício faz com que sua inteligência seja abolida, necessariamente, no momento em que ele atua. Mas o estudo dos estados nos quais ele se coloca nos mostrará além de uma certa zona, em um período mais perfeito, uma faculdade única do ator, como de todos aqueles que vivem na sensibilidade em um alto grau, um dom de inteligência particular bem superior à própria inteligência, uma percepção excepcional (chamemos de intuição, de presença...) para reabsorver enfim a oposição, a dualidade do sujeito e do objeto, da personagem e de si mesmo (levada a um grau muito alto no ator, muito mais do que nos laicos, *exemplo de consciência de si, de presença: atitude em um salão*).

É o conhecimento do ator. Trata-se menos de aprender do que de compreender, de progredir em profundidade ou em altura, em direção a realidades espirituais. O ator procura e encontra *o pensamento de seu pensamento ausente.* Pesquisa de uma assunção.

Viver interiormente seus estados e seus atos é o papel dos filósofos e dos contemplativos. O comediante somente se diferencia deles porque *se serve disso ao mesmo tempo* e é mais incapaz de tomar conhecimento disso. Porém, o hábito e o esforço persistente de consciência podem, talvez, dar-lhe uma ideia clara de seu ofício, de sua função.

Criação do ator

O problema do ator está na criação espiritual do papel e dos meios de aí chegar pela sensibilidade, uma sensibilidade de meditação.

É o pensamento na realização, na execução.

Mas esse pensamento é apenas um resultado, uma perfeição de um trabalho perfeitamente executado. *Esse trabalho não saberia ser, na origem, dirigido pelo pensamento.*

O trabalho do ator vem primeiro pela sensação ou pelo sentimento. Seu pensamento é apenas sensação ou sentimento esclarecidos.

Ápice de acabamento e de perfeição, ponto de fuga quase inacessível, mas cuja visão é suficiente para dar a esse comediante uma consciência clara, uma orientação, uma atitude eficazes.

A questão está em seguida na sua "alimentação". Não se saberia praticar essa maneira de fazer com as peças do Théâtre Libre (o ator está acima daquilo que o fazem atuar). Eu falo de obras que nasceram em uma inspiração dramática verdadeira.

O ator deve, portanto, praticar uma constante superação de si mesmo e conservar, até a vertigem, consciência de si, controle de seu pensamento.

Higiene do ator. "Dize-me 'com quem andas', e a expressão não poderia ser mais exata, e te direi quem és."

Perceber para o ator quer dizer ter o sentimento de uma comunhão vivida por ele e por sua personagem, de uma união viva com sua personagem. Primeira fase, pela sinceridade; mas, na segunda fase, sentimento de si e da personagem; *na terceira, essa dissociação* dá uma existência mais intensa ainda a ambos até *uma espécie de* *exteriorização, na qual a personagem e o ator lutam, ambos, tanto na união quanto na desunião.*

Essa percepção leva a uma concepção:

1ª fase: verdade relativa – monossensibilidade – sinceridade.

2ª fase: verdade aparente – bissensibilidade – desdobramento.

3ª fase: verdade de contato e de fusão, de amizade adivinhadora com a personagem, verdade superior – realidade invisível.

*

O ator não é um místico

Taine diz que o filósofo deve dividir-se em dois: o homem de vida e o homem de ação prática. Aquele homem, o filósofo deve deixá-lo à porta. O outro homem, instrumento de visão e de raciocínio, de percepção e de análise, só é acessível à filosofia – isto não é verdadeiro para o ator.

*

Evoluções de um papel

A história interior de um sentimento – sentimento que se exprime e se revela, que toma posse de si, que se transforma em gestos, em sons, em mímicas, e pouco a pouco se torna luz e vida, e ganha uma existência, cria uma personagem, uma alma, e torna-se pensamento ou visão superior – é a evolução de um papel.

*

Inquietude, pesquisa generosa, doação sem reserva, são as primeiras qualidades do ator.

*

É psicologia praticada sobre si mesmo.

*

A ideia é uma suspensão do pensamento. (Bergson)

A concepção no comediante, essa maneira de se experimentar, é obtida nas suspensões, nas pausas conhecidas do papel: durante a execução.

*

O ator, ao atuar, experimenta *direções*, um sentimento de mudança. Ele se sente continuamente *orientado*.

O papel nesse sentido é uma sucessão de *direções*, mais que de *estados*, uma sequência de *impulsos*, de *movimentos de sentimentos*.

É nas suspensões que sofrem esses movimentos, na sequência das réplicas do parceiro de palco, que se experimenta, que se percebe como prolongamentos de sentimentos, que são, sem dúvida, mais sensíveis, mais saborosos que os próprios estados. Ele se abre como perspectivas logo fechadas ou destruídas pela necessidade de continuar, de avançar no papel. Há momentos em que se gostaria de parar no papel para *experimentar*, em que a sensação e o sentimento precisariam ser suspensos para dar todas as suas significações, em que se tem vontade de meditar de repente sobre o estado no qual se encontra, em que parece que essas ideias claras, profundas, brotariam – que o momento é pleno. São pontos de suspensão de sensibilidade pessoal. Não são reencontrados sempre no dia seguinte. Gostaríamos de parar. E quando, na pressa do entreato, queremos escrever nosso pensamento, esse é apenas uma sensação intraduzível, vazia de sentido, insignificante. Há andamentos surdos, obscuros, de sensibilidade, provocados pela sensação e pelo público daquela noite.

*

Réplicas: concentração e relaxamento.

*

A inteligência do ator – é sua vitalidade, seu dinamismo, sua ação, sua tendência, sua energia, um sentimento que vive e que provoca nele, a um certo grau, por um certo hábito, um olhar em profundidade, uma *condensação* de sua sensibilidade, uma consciência de si. É o *pensamento ação*. O sentido do texto é muito mais baixo. É apenas um guia para o ator. As idas e vindas dos sentimentos do ator correspondem às ondulações do pensamento ou do texto do autor. O sentido movente das palavras os faz vibrar, um e outro, em uníssono.

O ritmo da palavra, do sentimento e do pensamento concordam sem esforço.

*

Para o ator, tudo é *imediato*.

*

Papel

Sequência de réplicas, palavras, signos, fragmentos, propósitos e ideias que não são sentimentos – comportamentos diversos – gestos. Raios brilhantes ou sombras que o ator deve recompor em si, para reencontrar, dar de novo o espectro ativo, a riqueza virtual do papel, para fazer uma personagem. Saltando por pulos sucessivos e desiguais de uma réplica a outra, o papel é apenas um desmembramento, um quebra-cabeça. (As peças que faltam são, sem cor, possuídas pelo parceiro de palco, com mais ou menos habilidade, talento.) Não é necessário que na execução o ator saiba, experimente, se interesse pela ação do parceiro de palco, pelas suas réplicas, que ele as pese. Ele não saberia fazê-lo como para seu papel. Ele só se serve do parceiro como um ponto de apoio.

*

Atados e desatados sem fim, em inumeráveis figuras de dança, os sentimentos vibram, agregam-se, desagregam-se, transformam-se, desenvolvem-se, agrupam-se, dispersam-se, separam-se ou penetram-se longo de todo o papel. Depois, bruscamente, esses sentimentos se orientam em direção a um mesmo polo, como uma trupe, um bando que se concentra sobre uma ideia, um princípio, uma *sensação maior que se torna intuitiva*, e uma maneira desordenada, talvez, mas cuja origem, nascença, vem bem mais da própria peça, da vida interior da obra, das digressões intelectuais, das deduções que pode fazer a crítica, e que a *reflexão* engendra.

Uma atenção ativa, uma consciência, um controle de si mesmo, uma vigilância hábil e experimentada provocaram essa intuição.

*

E nesse sentido pode-se *pensar um sentimento.*

Malibran[6] dizia sobre uma nota: "Eu a pensei bem". A expressão de um sentimento imaginado, experimentado, sentido em si e constatado vem facilmente. O que se sente bem se exprime facilmente. Sentir a *relação* entre o sentimento e a expressão é o pensamento do ator.

Sentimento de ter o segredo do papel "na ponta da língua". Sentimento de que algumas ideias sobre o papel são falsas. *Sente-se o papel.*

Percebemos as coisas só de olhar, e não pelo progresso do raciocínio. (Pascal)

Captar, em um sentimento simples, na iluminação de um lampejo interior, o movimento de conjunto, a vida interior, a unidade de um papel, como quando se sente de repente a solução de um problema, como quando se vai encontrar a palavra. Sentimento de invenção próxima.

(Mas isso não pode estar na improvisação do papel.)

A faculdade de compreensão do ator é proporcional à sua potência de experimentar.

"*Interpretar é perceber*", descobrir um significado para um conjunto de sentimentos.

---

[6] Maria Malibran (María Felicia García Sitches, 1808-1836), cantora lírica francesa de ascendência espanhola. (N. T.)

Como se faz esse trabalho?[7]

O sentimento experimentado é um reativo ao ator? Vai e vem do espírito entre o sentimento e um pensamento? Espécies de negociações interiores que acabam em um equilíbrio?

Contrariamente aos outros, o ator vai da ação à percepção. Verdadeiro misticismo (conhecimento) oposto ao misticismo (conhecimento) filosófico.

O ator, superior ao crítico ou pensador, se deixa conduzir pelo papel. É um *empírico* que respeita a experiência, que se submete a ela. A peça, para ele, como o papel, tem apenas um valor ativo.

O ideólogo – o *ideófago* – contrariamente ao *pathófago*, que é o ator desejoso de pensar, pensa antes da ação, ele não a faz, não acompanha o papel. Ele pendura aí superficialmente ideias. Logrado pela ilusão (mais deplorável que aquela do ator) de que se pode decretar resultados e *se lançar a partir de princípios.*

Ele constitui, antes e acima dos fatos, ações.

O *ator é um empírico que chega a pensar.*

O pensador fica acima dos fatos. Ele discorre de longe. (O pedagogo e a criança – o astrólogo e os poços.)

O ator pensa por uma tensão de *energia.* Ele atinge uma pressão intuitiva pela palpitação do papel, pela contínua realização nascente nele, *com a insistência e a plasticidade de suas forças que tendem a um sentido superior.*

O ator tem uma *invenção verdadeira.* Ele atinge o papel, seu pensamento, seu sentimento, por impulsão, direção, por seu elã.

*

Na noite do papel, ensaiado, desempenhado por bastante tempo, através desse caos de sentimentos, uma verdade intervém, torna-se clara pouco a pouco, uma verdade nascente, como o essencial, a alma profunda do papel, uma maneira de *pensar.*

*

---

[7] Mecanismo da intuição, da inteligência ou do pensamento do ator.

O ator atinge, na terceira fase, uma *realidade espiritual* invisível. É o chegar a um certo *fantástico.*

*

Os homens vivem somente na procura de um ideal. Falência incessante dessas pesquisas. Paixões sucessivas. Ulrich Brendel vem pedir "um par ou dois de ideais" (*Rosmersholm*).[8] O comediante vive todos os dias na satisfação dessas paixões, nessas pesquisas.[9] É a catarse, a purgação de Aristóteles. É o ofício mais saudável, e o comediante é um senhor cujas "deformações" o salvam da deformação.

*

Para um ator:

A prática de um ator é uma nova maneira de conhecer a si mesmo.

E escutar-se, ver-se, experimentar-se em um autor é um meio de compreendê-lo e de penetrar o seu sentido.

*

Um serviço que eleva a uma dignidade, uma introdução e uma iniciação.

*

Psicologia do comediante: sensível, imaginativo, sem inteligência

Em minhas leituras, o tom, o sentimento, os detalhes são aquilo que mais me toca. *Eu leio com minha imaginação e tenho dificuldade em seguir as ideias.* As ideias que me ficam são aquelas que em mim suscitam, despertam, impressões exatas, por uma associação com antigas impressões. Mas os conceitos, as ideias do autor me abandonam. Eu sou incapaz de resumir em seguida suas ideias. Eu *não sou capaz de dizer novamente os textos* lidos, na lógica do discurso.

---

[8] Ulrich Brendel é personagem da peça *Rosmersholm*, de Henrik Ibsen. (N. T.)

[9] Belezas do ofício.

*

Às vezes, depois do espetáculo, o ator desperta como um *homem que se lembra de ter sonhado* (Mounet-Sully) e procura os detalhes de seu sonho. A vida do ator é um sonho. E os atores de teatro ultrapassam as fronteiras do pensamento. É preciso agarrar a personagem com sua alma. (Para isso é preciso ter uma e exercer-se nela.)

*

Mecanismo

Na pesquisa do papel, damos impulso à *imaginação*, como a um pêndulo. Deixamos que ela vacile como o pêndulo oscila e, de repente, durante um instante, alguns segundos, sentimos um ritmo exato entre o sentimento e o texto. Ficamos em uníssono com uma frase ou um sentimento. Basta persistir. Descobrimos um dos cantos desse "império encantado".

*

Ator = Doppelganger. Um homem que tem dois "eu".
Excorporação. Ver os visionários de Schiller.

*

Personagem

As *personagens são seres imateriais*, que esperam ser habitados. Cláusulas e leis desse contrato de locação ou de habitação.

*

Personagem

Alma do ator, princípio espiritual, que serve para criar no espaço e no tempo uma vida superior, para animar, penetrar, habitar a natureza imaterial das personagens.

*

Vida das personagens

As personagens clássicas já são dotadas de vida, de uma vida, de um movimento que os atores que nos precederam já lhes comunicaram por instantes. Habitações que guardam traços, a alma, o cheiro de antigos locatários.

*

Deformações do ator

Feitiço do ator

Consequência de hábitos prolongados,

consequência de certos papéis, maléficos ou historicamente *verdadeiros* – Napoleão, Dom Quixote.

Há papéis, personagens artificiais, que foram animados pela alma de um espírito mau. O autor se exorcizou de um dos seus demônios.

Mecanismo

Pressentimento, enquanto se atua, durante a execução, de coisas, de significações que ultrapassam nosso horizonte. *Momentos estranhos*, em que o sentimento parece "interditado", no qual não seria preciso entrar.

Essas relações com o imaterial criam no ator um organismo (psíquico) particular, no qual tem assento sua intuição.

*

Modos de execução. Simulação do papel

A personagem é obtida por *imitação até o sentimento* VERDADEIRO que penetra o ator (o ator nele se confina, é em direção a ele que tende, mas o público não tem mais nada; o ator atua mais para si do que para o público; é o naturalismo superior na execução de Stanislavski, Tchekhov – consumação egoísta) ou por *escamoteação*, substituição do ator pela personagem, enucleação, caranguejo-ermitão, *diversos modos de parasitismos*, mais ou menos generosos, mais ou menos desculpáveis, de onde podem resultar todos os outros modos de execução. O ator utiliza mais ou menos todas essas fases. Mas o modo elevado e perfeito é quando, de acordo com o autor, ele pratica a *necromancia operatória*.

*

A magia. O major O'Malley (o espírito elementar de Hoffmann) tinha como livro de magia a gramática francesa de Peplier...

"Senhor, empreste-me, por favor, seu canivete.

– Sim, senhor, imediatamente, ei-lo.

– Muito obrigado, eu vou devolvê-lo ao senhor."

e ele suscitava os demônios.

*

A personagem. Mecanismo

A personagem súcubo ou íncubo do ator.

O ator ser ou não ser – positivo ou negativo.

*

O tom

Pesquisa da exaltação no ator. (Humor ou transe.)

*

DO IMEDIATO

A sensibilidade na expressão

Da expressão espontânea impulsiva

O ator é um empírico;[10] *como tal ele deve procurar sua verdade a partir de suas sensações e de seus sentimentos*, e não nas ideias e nos conceitos. O ator deve procurar na sua experiência pessoal, na própria fonte do seu sentimento,[11] ali onde não há as falsificações discursivas dos comentadores; *no imediato do seu jogo*, o *começo da revelação*; naquele "resultado primitivo" da expressão encarada nele, ator, experimentada em relação ao público, e refletida em seguida sobre a própria obra.

"*Eu sinto*" (portanto, existo), "*portanto a personagem existe*", é a base e o ponto de partida, talvez, de sua educação e de sua cultura.

Sensação imediata, primitiva e pura. Expressão direta em si.

Aparições de sensibilidade em si – começo da ação operante da execução.

Imediato. Primeiro impulso experimentado profundamente.

O comediante vive, trabalha no imediato, quer dizer: uma necessidade de exprimir espontaneamente, uma necessidade de ler, de dizer em voz alta, de gesticular, de exteriorizar seus sentimentos em um hábito de controle, com uma cabeça fria, ao menos com um senso crítico, um segundo si mesmo espectador.

Imediato é:

– a reação sensível,

– a sensibilidade espontânea na qual o ator começa a se ver e a se ouvir, utiliza e desenvolve sua faculdade de espectador,

– a improvisação,

– o começo da execução,

– a sensação em estado bruto.

*

---

[10] A expressão e seu controle.

[11] A revelação.

É o *primeiro impulso experimentado profundamente*, uma *sondagem* no papel ou na peça, e é em seguida uma espécie de *constatação* que se analisa, talvez, que se identifica, que se *controla por outras tentativas*, sempre mais sensíveis que intelectuais.

O imediato, começo da intuição, intuição ainda não apreciada.

O imediato seria, então, o primeiro ato espiritual do ator, o começo do conhecimento em si pelo sentimento.

Não há outro *ponto de partida verdadeiro*.

Infelizmente, o ator que está começando é constrangido em seu ponto de partida, dada sua inexperiência, ignorância em que ele está desse mecanismo, e a fraqueza de suas sensações;[12] ele é constrangido seja a considerar as execuções, os tipos de atores que o impressionaram, seja a folhear na sua memória ou nos livros para encontrar ideias que estabeleceram sobre a matéria dramática. Mas ele se nutre, ele se alimenta desses propósitos ou desses exemplos,[13] sem controle, acreditando tocar no fundo de uma obra. É sem dúvida nesse começo, nessa idade, que a prudência e a lentidão são mais necessárias, e é exatamente a idade em que se é mais impaciente para realizar, atuar. (Introdução da tradição – falsa.)

Só ter relação com o imediato

E isso é muito difícil, se não impossível, o sentimento do ator nessa pesquisa não é novo. Sua educação já o instruiu, já lhe forneceu indicações, determinou tendências, a peça clássica existe já na sua interpretação atual, resíduo, resultado de representações que foram feitas desde sua criação. O próprio público tem sobre a peça uma espécie de conhecimento difuso, estupidamente baseado em "*slogans*" tirados de determinadas réplicas.

É preciso, então, seria necessário tomar a peça clássica como uma obra nova. Essa maneira de ver seria mais cômoda para o trabalho, mas ela seria falsa, em parte, mesmo assim. A obra pertence à época de sua criação.

---

[12] Mecanismo da expressão.

[13] Imitação, lembranças, ideias.

É preciso *operar por substituição de ponto de vista,*[14] até que se tenha encontrado em si e pelo público uma significação eficaz, uma utilização feliz.

*

O ator trabalha sobre sua sensação como sobre uma matéria.

É a utilização das faculdades intuitivas do ator.

É o aprofundamento, a tomada de consciência, o controle, a afinação da sensação primeira, é a sensação no segundo grau, a sensação no trabalho.

Começo da introspecção, da intuição.

*

O imediato vale apenas por um controle, um ajuste. É preciso, portanto, trabalhar no empirismo com inteligência, até que todas as *relações misteriosas* entre a obra e o público, através do ator, informem intuitivamente este que alcançou um certo sentido da obra.

O ator,[15] colocado no centro da obra, ocupando-se apenas de seu papel, teria bastante dificuldade em ter uma concepção geral da obra, mas enquanto "espectador" ele pode chegar lá. É, em todo caso, o papel do encenador – tão constantemente contestado e dificilmente definido.

É *entre o sentindo e o experimentado* de sua personagem que o ator vive sua verdadeira vida, a vida do palco.

Entre o *conhecido* da personagem e seu *oferecimento* a ele, ator.

*

A expressão espontânea e controlada

O imediato: é o momento em que a interrogação e a resposta coincidem, em que o conhecimento por sensação e o próprio ser, o comediante, formam um só; em que a personagem, revelando-se no ator, este toma conhecimento de si mesmo, sem outro controle ou sentido crítico além dessa impressão confusa. Ele apenas pode ter aí uma operação mental fragmentária, fugidia.[16] É uma revelação sem possibilidade de análise no próprio momento. Será apenas mais tarde, depois de ter passado pela prova do público, que essa impressão fixada por este, o público (ela ainda é variável de uma noite para outra), poderá com o hábito do papel ter um valor de testemunha (impressão repetida, provocada, controlada).

---

[14] Pesquisa do papel e da peça.

[15] O ator deve ser espectador de si mesmo e dos outros.

O imediato é o começo do papel.

É o começo desse conhecimento intuitivo ao qual deve visar o ator – importância, portanto, de seu controle.

Influências sofridas pelo ator nos seus inícios.

E o ator, infelizmente, não começa por esse conhecimento do imediato.[17] Ele se ocupa muito pouco com isso. Ele quer *a princípio* experimentar por sua conta. Ele não se interroga diante dessa deglutição voraz. Ele começa por se alimentar pesadamente,[18] por se carregar de sensações, de sentimentos ou por fazer imitações que lhe restituem suas impressões de espectador.

*

"Tão cedo brotado, tão cedo extinto."

*

"O momento em que falo já está longe de mim."

*

Tentativa de renúncia à inteligência em favor da sensibilidade? Não. É uma ordem de funcionamento (modo).

*

---

[16] Trabalho do ator, orientação que ele se dá antes da sensação.

[17] A expressão espontânea é alterada.

[18] Influências sofridas.

A ciência do ator está baseada na prática.

*

Influências sofridas pelo ator nos seus inícios

Influências sofridas na expressão espontânea.

Mostrar que essa prática não foi criada por ele, que ela existe, quando ele entra na profissão; a tradição é uma forma dela. Mostrar as influências que ele sofre, a natureza e a qualidade da convenção dramática em sua época, quer dizer, o valor dramático das obras dos autores contemporâneos.

*

É evidente que o conhecimento do ator não é analítico, que ele pode cometer erros. Mas o crítico também não tem mais o meio de corrigir esses desvios.[19] Ele está fora da obra desde muito tempo, absorvido nos prolongamentos intelectuais que têm apenas uma relação longínqua com o objetivo da obra e seu sentido dramático propriamente dito, sua utilidade, seu divertimento.

*

O sentimento deve sulcar o texto.

*

Possibilidade de erro e de miragem nessa intuição – perigo de alucinação – claridade que cega – *sentimento indefinível.* Quais são os "critérios", as marcas e os sinais de seu valor e de *sua verdade*? Primeiro, o público; em seguida, insistência, repetição provocada, confrontações posteriores e refletidas, trabalho de lições e de ensaio.

O *imediato* é o operatório, é a *execução consciente* – supressão dos problemas exteriores à obra.[20] O imediato, o dado puro, o dado imediato[21] manifesta-se ao ator como superior a qualquer outra possibilidade para ele, a toda teoria, porque imanente a todas, reconciliando-as todas. O imediato é o verdadeiro centro da obra, centro do qual todas as teorias são derivadas, porque elas são somente dissociações, ou análises de diferentes aspectos que esse imediato provocou.

---

[19] O crítico não tem expressão espontânea.

[20] Sensação expressiva controlada, afinada.

O imediato é simples, comparado a todas as teorias – que são, além do mais, contraditórias entre si – saídas de um ponto de partida único.

Se eu quero comunicar àquele que não conhece grego a impressão simples que me deixa um verso de Homero, darei a tradução do verso, depois comentarei minha tradução, em seguida desenvolverei meu comentário e, de explicação em explicação, me aproximarei cada vez mais daquilo que quero exprimir, mas jamais chegarei lá.

Só a sensação consciente vale. (Bergson)

Assim, o imediato agarrado no ato fornece uma enumeração inesgotável se quisermos traduzi-lo em fórmulas.

*

Imediato: sempre fecundo. *Nenhuma teoria pode fazê-lo desaparecer. As teorias paralisam-no, atrofiam-no ou dessecam-no, e a tradição toma, pouco a pouco, o espírito da teoria. Uma vez que uma obra tem uma tradição, ela tem uma teoria.* As teorias são o perigo do teatro praticado.

Esse sentimento do imediato somente se obtém, infelizmente, é preciso dizê-lo, depois de uma prática bastante longa;[22] em estado puro, somente por uma experiência consumada. Mas é sobre essa introspecção, esse controle que é necessário orientar o comediante no princípio. É em direção a essa concentração sobre sua sensação no papel que é preciso encorajá-lo,[23] porque é a fonte de toda verdade, o único poder, a única maneira que ele tem de se guiar.

---

[21] Ou aprofundamento da sensação primeira.

[22] A sensação consciente resultante de uma educação e de um trabalho.

[23] Base pedagógica e perfeição do comediante.

Descrição dessa luta em que aparece a consciência de si, a ideia de uma sensação passada pelo texto e de uma sensação pessoal pela execução.

*

Diferença entre o *ator que possui seu discurso* e *aquele que domina* (*sua sensação*) esse discurso controlando nele sua sensação.

Dom natural ou aptidão nata, ou dom adquirido, é, a meu ver, a verdadeira marca do ator superior.

*

É a partir dessas reações interiores, dessas sensações no seio mesmo do saber discursivo (texto) que se pode decidir e julgar o sentimento dramático.

*

Imediato – o que há de profundamente VIVIDO no coração da realidade do papel.

Começo da intuição.

É uma *reconstrução além da experiência, mas baseada no que há de essencial,*[24] *a* SENSAÇÃO *ou o* SENTIMENTO HUMANO, não nas ideias. *É tomar em consideração subitamente tudo o que a peça apresentou ou apresentará.*[25]

Ideal de experiência verdadeira, *percepção absoluta*, imagem interior, rica de uma riqueza virtual infinita, do *humano em estado puro*. É um *conhecimento inteiramente revivificado, convertido em ação viva*, VINDO DA ABSTRAÇÃO, da crítica e dos comentários, um estado puro de teatro, *brotado de um texto enunciado.*

Essa *análise da análise* é feita para experimentar, senão destruir, as ideias que não podemos deixar de ter sobre uma obra. É por ela que poderemos dissolver ou controlar ao menos os artifícios anteriores e os nossos, que romperemos hábitos, que dissiparemos outras ilusões, mudando o ponto de vista.

---

[24] Controle e imaginação no seio da sensação.

[25] Eu represento Arnolfo e penso em Molière, e a palavra "clássico" invade minhas sensações.

Essa *simples capacidade de ver* pelo imediato, quer dizer, a sensação à qual se chega somente à custa de prática e de controle pessoal, de meditação ativa, é a posse plena, a maturidade do ator, a *maestria*.

O imediato é não somente ponto de partida, mas resultado. O raciocínio nesse grau é para voltar ao primitivo, ao imediato, para aí me manter, enfim liberto e protegido das ideias e das teorias, para eliminar, retirar as concepções posteriores à obra, à sua execução, aos meios interpostos e contrários à ação do comediante. O imediato é, a princípio, o dado sensível sem traço de elaboração discursiva, sem falsidades. (O senso crítico, esse raciocínio, essa elaboração pelo físico me transformaram a mim mesmo e me deram todas as possibilidades de meu trabalho e minhas visões sobre o teatro clássico.)

O *dado*, o *imediato*, é tomado como ponto de partida de um trabalho, como matéria a ser trabalhada, como base de um conhecimento obtido, mais tarde, por uma prática racional, consciente.

Até que ponto o *imediato* (*a intuição ainda não racional*) pode ser realizado através da atuação, na atmosfera dos discursos, do texto, e como podemos raciocinar, em seguida, para atingir a intuição? É uma série de aproximações, de oscilações que deixo aos filósofos o cuidado de elucidar.

*

O *ator objeto*, pode ele falar de uma *personagem sujeito*? O ator nesse desdobramento,[26] pode ele controlar o movimento de vai e vem dessa personagem sujeito entre o público e ele, ator?

Sim, acredito, e é pelo retorno a essa consciência espontânea, a essa sensibilidade despertada, rápida e como que fotográfica, que ele refaz ou que ele *faz do imediato continuamente*.

---

[26] Mecanismo da intuição pelo desdobramento.

É nessa prática constante do imediato, da sensibilidade receptiva e ativa ao mesmo tempo, que está o *estado de graça do comediante* – estado anterior à intuição, necessário à atuação.

Intuição ou recolhimento do ator.

Natureza, valor, fases, meios, disciplina da intuição.

"As descobertas são *adivinhadas* antes que sejam demonstradas."[27] A personagem é descoberta por intuição e *é executada* em seguida. "Demonstra-se pela lógica, é pela intuição que se inventa." Na descoberta de Arquimedes, o "Eureca" precede a demonstração. (H. Poincaré)

É na experiência *viva* e *pura* (no instante, portanto, em que o ator sente vivamente em si a personagem e seu efeito sobre os espectadores), nessa sensação dupla, que a consciência do ator se dedica a um trabalho de *torção sobre si, a uma reviravolta*, que lhe revela uma verdade dramática.

Personalidade ou originalidade[28] do ator

Essa verdade é uma "*invenção*" *revelada pela sensibilidade* (através desse estado curioso de fusão interior dado por momentos ao ator no calor da atuação) por imaginações, associações, uma fantasmagoria de pensamentos rápidos, que concorda (coincide) com os sentimentos experimentados e parece explicá-los ou justificá-los.

Essa *invenção* se pratica por uma *verificação* íntima.

*

Formas de intuição no ator – Sensibilidade indutiva

Há na intuição diferentes formas ou fases.

1) *Intuição detetive*: o ator pressente, prevê. É uma sensibilidade, como de *pressentimento*.

---

[27] Adivinhação.

[28] Invenção ou *Criação do ator*.

Sentimento de que o público não será muito numeroso – adivinha-se e não somente pelo ouvido –, não se fica surpreso de ver a sala com vazios quando a cortina sobe. Às vezes, também estamos enganados, mas o que se tinha adivinhado é verdadeiro; há uma outra razão para nossa decepção: o público não será bom, ou os companheiros não estarão entusiasmados. É raro que esse sentimento seja falso. Pode ser que ele não persista porque o que tinha revelado ou pressentido não subsiste, reabsorve-se, mas esse pressentimento é certo. *A sensibilidade do ator é sempre emocionada, movida por uma razão verdadeira.* Se ela está agitada, há uma razão. Seu papel é ser detetive, mesmo que em vão. Se não houvesse pressentimento, não haveria sensibilidade.

2) *Sensibilidade interna na execução, feita de contragolpe, de represália.*[29]

A personagem que se anima e que age sobre o público provoca sensibilidades retroativas no ator.

3) Sensibilidade impulsionada a seu maior grau de calor que traz então a intuição, estado superior.

Exemplos

– *Antes de representar, lembrar-se de novo*: *Molière* representou o papel.

Sensibilidade consciente colocada sobre esse pensamento.

– Outras vezes, *eu oriento meu pensamento em direção ao público do século XVII.* Os momentos de intuição me dão imediatamente a impressão de um público, noção, ideia geral sensível por impressão, sentimento, sensação. Eu sinto os momentos dramáticos semelhantes àqueles que a peça deve ter provocado outrora. Eu não vejo, mas tenho uma impressão de que teria apenas que me deixar levar para *ver.*

– Segundo encantador, mas, infelizmente, impossibilidade de ficar ali e escrever, *seria necessário parar*, suspender tudo, e que no silêncio pudéssemos ditar. Então nos contemos, tratamos de guardar essa ideia-sensação; e atuamos trapaceando, para poder renovar e *fixar essa ideia*. Que pena, isso é frequentemente apenas uma sensação. O que havia de claro e de formulável, o pensamento, desvaneceu-se.

---

[29] Controle.

– O pai Karamázov entregava-me Karamázov no terceiro ato, depois da ceia, que era uma verdadeira participação na personagem. Até ali, eu tinha dificuldade, eu o estava compondo, depois, a partir da ceia, eu ficava à vontade, ficava feliz em atuar. Essa gula, essa embriaguez, com excessos de todas as espécies, o temor do inferno, misturado ao gosto canalha pelo deboche, agradavam a mim mesmo. Eu amava essa personagem, ela me penetrava.

– *Um Dia de Loucura*. Eu a vi, não sei por quê, eu a entendi, eu a sofri. A personagem me crispava. Eu me continha com todas as minhas forças no interior desse corpo sem elasticidade, uma barra no diafragma, crispação total e recusa do papel, fadiga como uma cãibra, cansaço.

– *Knock*, esporte, crispação das pernas e das panturrilhas, muscular, rítmica.

– *Escola de Mulheres*. Felicidade de dizer alguns versos fluentes e ternos, bons para a boca e doces para o coração.

– *Participação física no papel* – diferença de um papel para o outro, sentimento de um ascetismo praticado, faquirismo que conduz também à intuição, exercício físico.

– *Aguecheeck*[30] – descontração física, unicamente contração muscular respiratória para ficar no ritmo do texto – idem para o *Barbouillé*.[31] O movimento – ritmo – impõe e comanda toda a execução. A pulsação do sentimento é tudo. Ela deve, a princípio, traduzir-se fisicamente.

Há personagens que se pode trapacear, quer dizer, atuar de qualquer jeito, seguindo seus meios, são pseudopersonagens, manequins. Mas a verdadeira personagem deve ser desempenhada no seu ritmo, no ritmo do verdadeiro sentimento. Pode-se apenas transpor em um outro tom.

*

---

[30] Ou Aguecheek, personagem de *A Noite de Reis*, de Shakespeare. (N. T.)

[31] Personagem de *Os Ciúmes do Barbouillé*, de Molière. (N. T.)

Na consciência: tornamos preciso, controlamos.

1º grau: sensação experimentada, brutal, não refletida, que brota, fresca.

2º grau: sensação elaborada para encontrar ou reencontrar ideias, dados dramáticos; confrontar, talvez, com as heranças dramáticas espirituais, fazer voltar ao espiritual – em um esforço de lógica, não, mas de indução interna, em si – em direção a outras sensações superiores, em direção a ideias, imaginações, é um trabalho difícil de praticar na atuação. Mas a justaposição de sensações-ideias que dá o papel, e das ideias-sensações que lhes vêm (e são da ordem das preocupações estabelecidas em si), proporciona uma crítica, um discernimento: supõem-se escapadas novas. É aqui uma ATITUDE *na consciência* – controle superior, visão passiva, leitura de si.

Correspondência

O ator atinge o estado físico em que está Racine (não a concepção intelectual) quando ele diz: "Minha tragédia está feita, eu só tenho que escrevê-la". Estado físico em que está o criador ou o inventor nessa energia concentrada.

"O ato de conhecimento coincide com o ato gerador da realidade." (Bergson)

Espécie de desabrochar na luz que permite que o ator se insira sensivelmente no estado do criador e aí espere, sem, no entanto, ter o poder ativo delas, as virtudes criadoras.

*

Da criação

Entrar nas coisas, nos seres pela sensação apropriada colocada à nossa disposição (eficácia ou poder), por uma docilidade preliminar.

Exemplo: Eu me coloco em contato, eu participo no ritmo da marcha. Faço parte, pouco a pouco, de seu movimento; insiro-me, incorporo-me a ela.

Primeiro estado do conhecimento (por introspecção) por integração, por uma participação física.

Depois, alojado, refugiado na obra pelo exercício mesmo da atuação, por esse comércio, chegar a uma penetração.

Ensaiar, atuar... Depois, introduzir na atuação uma espécie de meditação da sensação; nesse imediato, produz-se um trabalho sensível, por exortação também, o sentimento e o movimento nascem, descobrindo nos pontos altos desse exercício, pelo fenômeno da intuição, o reino da criação, o estado de criador.

Tudo aparece de repente simples. Tudo parece ao alcance do espírito. E compreende-se que a criação é um certo estado interior...

O que é difícil não é trabalhar, escrever, é ser *naturalmente* nessa altura, nesse estado de espírito, e concebe-se que há um meio de aí aceder.

*

Portanto, a superioridade do ator na sua visão é a percepção (sensação) vivida *no seio mesmo* da obra, em uma história que se realiza. Como dizem os filósofos, "uma atualidade de consciência eclodida em luz no ritmo mesmo da obra".

No lugar da fragmentação habitual do pensamento que ziguezagueia, tem-se uma impressão de continuidade fluida, por um pensamento perfeito. O difícil é, em seguida, poder traduzir no repouso esse sentimento por um pensamento direto e simples.

Ser mostra-se ação. A existência e o pensamento coincidem. É entrar no vivo do real.

A intuição supõe o discurso, apoia a explicação. É o discurso que a engendra e a provoca no comediante. Mas ela parece proibir-lhe, em seguida, de falar. Ela faz desaparecer, dispersa o raciocínio. É um clarão que cega. É uma organização de sentimentos simples que de repente se reúnem em uma evidência, em feixe de verdade, indo até a adivinhação profética, uma assimilação suprema.

O conhecimento intuitivo se opõe ao conhecimento abstrato, na concepção. É um conhecimento por dentro, semelhante a um sentimento em que se atingiria, na luz de uma posse íntima, a existência de um objeto ou de um ser.

Simpatia reveladora, como a *amizade* nos faz conhecer uma alma.

Constatação estranha a qualquer análise.

Fusão *do espaço e do tempo* experimentada, realizada por uma sensação que justifica todos os princípios utilizados na arte dramática, em todas as épocas.

Percepção de verdade: sem análise preliminar, por meio do sentimento ou da sensação, no decorrer de uma atividade que não é nem lógica, nem intelectual.

Conduta, atitude mais fecunda e mais importante que a conduta lógica. Ela pode ser enganosa, entretanto, e não é infalivelmente reveladora de verdade, ela se deixa tomar por miragens, ela é sempre provisória. Depois que a intuição se produziu, uma verificação se impõe. É um farol cuja intensidade cega.

É necessário também *consolar a intuição*; algumas vezes, *aprisioná-la* e *guiá-la*. Ela tem sempre algo de individual e de subjetivo. É a variedade da interpretação, porque a intuição para o comediante é o *sentimento dramático levado a seu ponto mais útil e perfeito*.

É preciso educá-la, cultivá-la, que ela não fique no estado primitivo, mas se torne sábia, que o ator tome consciência dela e a utilize, e a verifique.

Consumação da experiência e do saber do ator, a intuição é ao mesmo tempo o *objetivo e o instrumento do ator*, como ele é, ele mesmo, instrumento e intérprete.

Chamamos de intuição essa espécie de *simpatia intelectual* pela qual nos transportamos ao interior de um objeto para coincidir com o que há de único e consequentemente inexprimível. (Bergson)

É sempre um conhecimento do imediato e no imediato (significado pessoal para mim).

Mas *excitador do exame intelectual.*

Uma sensação intuitiva pode ser o resultado de numerosas sensações preliminares, acumuladas pelo acaso dos ensaios e das representações anteriores, ela adquire, aqui, então, uma espécie de valor lógico, basta religar, solicitar entre elas essas sensações, encontrar o encadeamento delas até sua "deflagração", até a luz de sua combustão, e explicar, em seguida, pelo raciocínio, as consequências de verdade que elas oferecem.

Resultado de um ideal buscado, ela não pode ficar longe do ideal interno da obra, porque esta é confrontada com um público, elemento detector, e esse ideal encontrado será, talvez, deslocado à esquerda ou à direita do ideal verdadeiro. Mas ele estará no sentido e na orientação daquele do autor, nas suas intenções.

É a competência adquirida desse *conhecedor* que é também o ator, por um trabalho lento e laborioso.

Ela somente pode ser obtida, nesse sentido, por uma longa prática atenta, em que a análise familiarize o ator com os dados de seu trabalho.

Ideias preconcebidas, tradições, observações, toda essa enorme massa que é a experiência vivifica-se, transforma-se, justifica-se com a ajuda da intuição (depois que esse saber prático, essa ciência empírica a provocou).

Consciência ganha por uma longa camaradagem consigo mesmo, e com essa sociedade de personagens interpretadas. Necessidade de relembrar antigas interpretações.

Há, muito frequentemente, da parte do ator em direção às personagens que ele animou ou que o alojaram, uma *ingratidão* ou uma leviandade, comparáveis ao esquecimento ou à negligência em relação a um amigo, faltas graves da amizade.

O estado de graça intuitiva pressupõe, exige uma *preparação prévia*, uma concentração, uma *prática superior*, exige realizar seu ofício em uma espécie de preocupação espiritual, considerar a obra não mais como um meio de sucesso ou de sedução, mas um estado de exercício, uma disciplina provisória, um regime temporário, uma metamorfose momentânea.

(E esse estado de espírito, essa preparação assim praticada, é justamente o meio de atingir a intuição.)

O papel se torna uma preparação para a intuição, uma consciência de uma personagem ou de uma obra por controle de si e humildade em relação ao papel.

Tensão interior, esforço de consciência e de controle, maturação sensível no interior de um ato, de uma ação na qual o ator se insere, como em um círculo mágico.

É o método e a disciplina do ator.

Sentido e busca de um real espiritual. Coordenação, ligação entre ideias, sentimentos, lentamente acumulados em si, por essa operação na qual a massa do público eleva a temperatura, dá o estado de fusão necessário.

Sons esparsos, entrecortados, subitamente ligados em uma frase musical.

Sentimento do qual as lacunas, os brancos se preenchem subitamente e que se torna claro ao espírito e agradável ao coração.

Nesse estado de intuição, o desmembramento das ideias, a multiplicação dos pontos de vista, mesmo as oposições, as ideias contraditórias da crítica, fundem-se e parecem justificáveis. Nada mantém daquilo que incomodava o espírito, pelas relembranças de ideias ou de concepções.

Pontos de partida

Uma lembrança persistente, fecunda para mim, para encontrar a personagem, em *Escola de Mulheres*, foi Joliet com seu chapéu à frente do rosto estourando de rir: "Ele me tomou a fita que você tinha me dado", e, para encontrar o cenário, o problema do teatro naturalista: como atuar cenas de intimidade com verossimilhança em um lugar público?

É sem dúvida com a ajuda de e por esses dois pontos que cheguei a encontrar todas as minhas ideias sobre *Escola de Mulheres*, e não pelas leituras da crítica.

*

O imaginário e o sensível, tudo está aí.
Únicos meios de conhecimento para o teatro, para o ator.

*

A intuição é um estado, provocado ou não, mas o essencial é tomar consciência dela, percebê-la, é o resultado de um esforço sustentado de sensibilidade. Equilíbrios sucessivos de uma sensibilidade que oscila elevando-se – como um voo de cotovia – até um ponto alto, uma vista panorâmica. O difícil é seguir os elãs dessa sensibilidade, não perdê-la, seguir a si mesmo para chegar a esse estado final, beneficiar-se desse momento extremo, desse estímulo rápido, desse clarão na altura e na compreensão.

*

O que mais me habituou a esse desdobramento sensível, a essa observação pessoal, durante a atuação, fenômenos da execução, é que sempre tive que atuar com uma bagagem inteira de preocupações; diretor de cena, encenador, diretor, eletricista ou maquinista, eu nunca participei de um espetáculo somente em meu papel de ator, e atuei quase sempre em um desdobramento obrigado pelas minhas responsabilidades, e por isso assumi o hábito de uma execução controlada sobre mim e sobre os elementos do espetáculo.

Essa constante preocupação com alguma outra coisa no palco me ensinou a sair do papel e a entrar nele com facilidade, a ter consciência dessa simulação sincera que é a execução, a controlar em mim e nos outros o mecanismo dela. Os ensaios, arte superior àquela das representações, obrigaram-me também a uma vigilância do comediante, a observações cuja extrema variedade acabou por se reduzir a algumas notas conclusivas, a um resumo de seus hábitos de fazer e de pensar. Um ator está sempre novo para compreender e para ver no trabalho. Cada vez que está atormentado por um papel, ele oferece um caso novo. A variedade dos casos faz de cada ator um tipo, uma espécie particular, mas as constatações levam às generalidades, a ideias gerais, às preocupações pessoais, e é desse ponto de vista das fases sucessivas de sua sensibilidade que eu sempre os considerei com atenção e simpatia. No palco, eu continuei também esse trabalho de observação. Essa disposição de espírito (que me levou bem jovem principiante a ver e a ouvir em volta de mim) levou-me a direcionar essas faculdades de observação rápida também ao público, impulsionou a uma extrema complexidade meu sentimento de presença, de consciência dos outros e de mim mesmo, nessa partida, nesse jogo a três que é a representação em que o ator participa como prestidigitador sincero de si mesmo, em que parceiros de palco, público e papel são os três adversários associados que se procura enganar por um engano de si mesmo.

*

Tomar consciência desse exercício, praticá-lo com sinceridade, com paixão, sem se ligar ao sucesso senão como um verdadeiro jogador – quer dizer, sem saborear as concessões que de um lado e de outro marcam o calor necessário para a animação desse jogo, os aplausos que nem sempre são a expressão de uma sanção justa –, mergulhar nessa chaleira, nessa autoclave para a sensibilidade, na qual cozinham em fogo lento os espectadores em contato com a peça que funde libertando o calor humano do qual ela é feita, receber com simpatia o ardor do interlocutor que lhe dá a réplica aquecendo-se a si mesmo por sua personagem, é nessa efervescência, nessa incandescência na qual nos sentimos condutíveis e acessíveis a tudo, que se encontram as condições e o caráter da intuição. Orientada ou provocada ou independente, nesse ponto de fusão, nessa radiação, na qual o termômetro da sensibilidade marca seus mais altos graus, na cegueira dessa reverberação, na sufocação desse ar tórrido, nessa angústia feliz, os pensamentos preparados, as lembranças, as associações de ideias, os sentimentos, as sensações, os hábitos, as evocações do passado, os detalhes da vida, da cultura, da educação estética, moral, lógica, toda a filosofia aí se transmuda como em um cadinho de alquimista, para oferecer, sob um aspecto novo, em um brilho sobrenatural, sensações inesperadas, pensamentos, compreensões insuspeitadas, originais, em uma impressão de descoberta de mundo novo. Tudo se explica, tudo se volatiliza no fogo dessa ação sensível e consciente.

Existe esse sentimento (esse estado), como muitos outros. Muitos atores vivem e atuam experimentando-o, sem se dar conta o suficiente para ter consciência e, consequentemente, sem ter jamais tentado conduzir-se em sua vida, por essa excelência profissional.

É um dom que o ator possui, mas que frequentemente desconhece ou ignora nele mesmo.

Mas essa intuição pressupõe um esforço, um hábito, uma longa paciência, para chegar a desprender-se a esse grau, a permanecer senhor de si nesse desprendimento de si mesmo que exigem o papel e sua execução, nesse ascetismo que os constrangimentos, os esforços, a disciplina do jogo fazem praticar sem que se duvide deles (e que é também uma causa e um meio deles), nessa purificação, sublimação, nessa elevação da sensibilidade na qual a purgação de Aristóteles é praticada ao extremo e à perfeição pelo comediante, muito mais que pelo espectador, nessa generosidade forçada da atuação, que é a primeira qualidade para obter o fervor necessário. *É um amor ativo que adivinha e compreende porque ele se esquece*, porque, assim como o místico, ele aceita o esforço dessas metamorfoses, dessas tiranias necessárias, dessas súplicas consentidas, para se fundir na atmosfera, no clima provocado, do qual ele participa como o operário mais ativo, o mais generoso combatente, o partidário devotado.

É somente nesse grau de eliminação de tudo o que é ele mesmo que se pode voltar a si e se interrogar, voltar em direção a si para colocar no centro de seu espírito ou de seu coração uma preocupação, uma ideia, um pensamento. É nessa fase de refinamento, em que suas faculdades têm subitamente a virtude do espectroscópio de análise, que o comediante pode, graças a esse estado sensível sutil, ter sua vida íntima, controlar-se, pensar e sentir a uma altura que sua vocação, sua servidão, essa abjeção que se reprova nele por abandono de personalidade não parecem lhe permitir, é nesse momento que ele é, ele também, um artista.

Exemplos de ideias, de sugestões, de distrações leves que, inserindo-se de repente no *foyer* de sua sensibilidade, assumem de repente um *sentido fantástico*, uma aparência nova.

*

– Cultura da sensibilidade, sensibilidade enquanto meio e resultado, sensibilidade aplicada racionalmente.

– Meio de análise e de pensamento original, de concepção em que se encontra recompensada essa ininteligência inicial, essa ingenuidade, essa inocência necessária para praticar o ofício.

– É a conquista de um estado interior, depois de todos os constrangimentos da prática do ofício, os esforços, as lutas, as perturbações, as crises, o desgaste físico, a sujeição, a submissão ao texto, ao público, etc..., a tensão obrigatória, o humor ou o transe necessários – é um *quietismo dramático* – o ator dramático em sua mais alta potência, o espiritualismo do ator.

Os documentos acumulados, as notas escritas, as discussões, embaraços, controvérsias, os raciocínios, tudo o que o papel trouxe, todos os obstáculos, os passos e os tropeços, os ciúmes, os mal-entendidos, esvaem-se e desaparecem nesse prazer extremo, nesse sentimento fundante.

O ator se torna capaz de pensar as coisas, os sentimentos e as ideias. *Tudo o que é sensação se transforma em ideias, conceitos* (*fugidios, é verdade, é preciso insistir nisso*), e essas ideias, que não têm relação com a noção de ideia, se fazem, são obtidas sem a intermediação de ideias, de raciocínio laborioso, sem a necessidade de pensar. São vivas representações, imaginações vivas e verdadeiras, com uma impressão de descoberta. É a revelação dos apóstolos, em um domínio que, por não ser santificado pela Igreja, não se encontra muito afastado da atitude religiosa.

É o local em que se consumam todos os constrangimentos sofridos e se manifesta uma inteligência original que pertence apenas ao ator. O que os místicos chamam de "o ato direto".

É nesses momentos que o comediante, sobre esses valores dramáticos dos quais ele é encarregado, sobre esses sentimentos dos quais ele se nutre, para oferecer o espetáculo de sua transubstanciação, assimilação, para imantar nos espectadores o que há de mais raro na sua simpatia e no seu consentimento, é nesses momentos que ele atinge uma "*aproximação*" *dramática*, que ele se aproxima não apenas fisicamente do autor, mas do estado dramático em que estava o autor no momento da criação. Não é possível que essa aproximação ocorra sem resultados. Parece que nesses momentos toca-se algo infinitamente simples, extremamente simples, tudo parece simplificado, tudo o que parecia complicado parece reunido em um ponto único, um feixe de sensação, o que ninguém jamais conseguiu bem dizer, porque isso ultrapassa a expressão, é múltiplo, rápido, fundente, dissolvente, como uma enervação muito curta e muito viva; é ao mesmo tempo física e cerebral. Compreende-se subitamente porque tanto "se" disse, se escreveu sobre nosso ofício, se pensou com a ajuda exclusiva do pensamento, não tendo algo mais, não tendo a raridade excepcional da lucidez que nós experimentamos. Compreende-se porque foi tão necessário formular. Explica-se a diversidade de tantos aspectos, descrições, interpretações de um papel ou de uma ideia dramática pela crítica. Percebe-se nitidamente que essas contradições são apenas correções sucessivas, correções de correções, teorias de teorias que querem se completar se retificando "por complicações que chamam complicações, por desenvolvimentos justapostos a desenvolvimentos". (Bergson)

Na fusão da sensibilidade em que a memória verteu de repente de um só fluxo todas as lembranças livrescas, tudo se concilia, tudo é assimilado. *Sente-se que é de distância que se estava incomodado e que se sofria e que se está próximo.* Experimenta-se uma "simplicidade". Atinge-se o fim do ato dramático do ator. Tocou-se o objetivo do esforço sensível. Penetrou-se no interior do santuário do templo dramático; por um momento, o véu é levantado. Os paroxismos dessas sensibilidades, desses transes, dessas crises, que pareciam inutilmente se produzir em impasses, encontram um termo, sua saída e seu ponto de chegada.

É também o *encorajamento ao esforço* e uma força para o esforço de um novo elã.

Recompensa e explicação súbita de todos os nossos tormentos, justificação das dificuldades e das penas, explicação da profissão e descoberta enfim de seu *segredo*, de um segredo que a constatação de nossa impotência, da inferioridade de nossa situação não podia nos fazer supor.

Obstáculos dissipados. É um "*imprevisto*". Nós sabemos. Nós nos explicamos nossa ininteligência constatada e sofrida, nosso mecanismo primário, tão pobre. Comparamos nossa dependência, nossa servidão e nossa impotência iniciais à nossa *independência* (independência do ator) e à nossa potência.

– Sentimento que se tem dos graus antes de chegar lá. É, a princípio, uma ciência secreta, obscura, indistinta, confusa, incapaz de ser formulada. Somos incapazes de falar dela com alguém que não seja do ofício sem abrir intermináveis e inúteis debates. (Diferença da crítica e do comediante. Exemplo da sra. X. Pensei frequentemente no *Misantropo* representando *Escola de Mulheres* e eu lhe dava esse exemplo como uma pesquisa de intuição orientada, como um meio sensível para mim de desposar Molière em Molière mesmo. Ela pensava em uma semelhança entre Alceste-Célimène e Arnolfo-Agnès; por causa de sua degradação ou de sua humildade diante do objeto de seu amor.)

– Humildade consequência da vaidade primitiva.

Resultado e consequência dessa falta obrigatória.

Virtude obtida pela prática de um vício.

Compreensão obtida por

1) ignorância, grosseria de espírito que ensina

2) a humildade e nos obriga a isso (ou uma verdadeira vaidade) – e descobre

3) o plano das realidades espirituais.

Singular processo, ele está no conselho das Beatitudes: "Felizes os pobres de espírito".

Discernimento de espírito, julgamento final pelas obras, pela maneira de viver, pelo *fruto*.

A intuição nos faz passar da ordem prática à ordem especulativa.

*

Exortação do ator

"É isso, é isso – não, você não está mais lá –, estava quase lá, ainda um pouco mais depressa, você vai encontrar, ralente aqui, destaque essa palavra, seu movimento é falso para o sentimento."

Exortação de si mesmo,

que é também um começo, uma pesquisa da aproximação, da primeira abordagem da *expressão* exata, depois a expressão encontrada, tornada habitual e mecânica, a consumação dessa expressão em si na personagem:

1º *em benefício do público*, diante do público,
2º em si,
3º em relação ao interlocutor,
4º a um incidente,
5º a uma distração,
6º a uma lembrança,
7º a uma ideia,
8º uma sonoridade,
9º controle físico, *degustação*.

Multiplicamo-nos em diferentes sensibilidades, elas são numerosas, quatro ou cinco exteriorizações em que se coloca para sentir e ver a expressão de outra maneira, depois, enfim liberado, elevando-se mais alto ainda que esses ângulos sucessivos em que se desdobrou (ou então, cuja consideração sensível lhe introduziu um reativo, um elemento de correção para sua consideração), experimentar a expressão, em seu grau mais alto de consumação. Culminação por todos os procedimentos desejados em uma zona superior, seja que a personagem aí os reboque, seja que possam dominar aí a personagem que subiu muito alto na reverberação dos elementos de baixo, em fusão.

Alguns momentos como esses e se está em seguida extenuado ou contente se o público compreendeu e aprovou o conjunto.

*

Considerar o estado de oração dos místicos, a iluminação dos pesquisadores ou inventores, o estado quente, o espírito lúcido de todo operário, de todo corpo que se aquece e não procura nada além desse aquecimento, esse esquecimento de si, que se quer obter, ou que o esforço obriga a fazer; esse descalçar tudo o que é em si adquirido, artificial, cotidiano, essa purgação por exorcismo no esforço, é também um começo, uma introdução à intuição.

A atenção – Simone Weil.

Esse é o instinto dramático – outra denominação para designar esse conhecimento profissional, esse saber implícito, virtual, hábito sensível de um ofício, a comunhão com a personagem e o público; tudo o que começa de modo confuso com o gosto de traduzir ou de exprimir, a necessidade de se livrar, de se transformar, de se metamorfosear, de ser diferente e de ser melhor, que é o *início da vocação*... E que, praticado, exercido, dá, a princípio, ao ator um comportamento profissional, que pode chegar muito longe, que pode se elevar até um instinto desenvolvido, educado, em que o controle e o desdobramento consciente servem a essa amplificação do instinto até uma ciência oculta, verdadeira intuição.

É um instinto tornado desinteressado, consciente de si mesmo, capaz de refletir sobre seu objeto e de alargá-lo indefinidamente. (Bergson)

Apalpação contínua (como as antenas de certos insetos), que faz guerra a um automatismo intelectual, às ideias feitas, à dedução direta.

Intensificação da personalidade verdadeira, por liberação de limites individuais.

Personalidade verdadeira obtida pelo revestimento dócil de uma personalidade falsa – mas adotada, cuidada, reverenciada –, por uma religião particular, em que a idolatria de si mesmo (vaidade do ator) se confunde com o amor da personagem.

É o culto do extraordinário, do espiritual a qualquer preço, o gosto voluntário da visão, da sensibilidade refinada.

Não há nada de mais verdadeiro do que esses estados. Não se pode negá-los. Mas eles são rebeldes a todas as explicações, analogias ou combinações de frases. Não se pode explicar esses estados. Mas pode-se vivê-los. Exemplos de distrações superiores na vida comum e laica a se encontrar, e comparações com essas evasões superiores no teatro.

Misticismo normal.

Três características

1ª Renúncia da inteligência em prol do sentimento,

2ª Inião com a personagem, separada, a princípio, do ator,

3ª Conhecimento intuitivo, simples, pela passagem através das dificuldades, através e acima da personagem – o desdobramento é consciente e utilizado.

Conhecimento simples, por consumação da personagem, depois de uma série de dispersões de si mesmo, de barragens, de portas fechadas, de quartos misteriosos pelos quais termina a descoberta.

Retorno ao imediato (sensação), coincidência entre o pensamento e a realidade experimentada.

É um método de oração para o ator.

O demônio de Sócrates interrompe a princípio a vontade do filósofo. Assim faz a intuição, ela interdita. Diante das teses evidentes, das afirmações, ela diz ser impossível. Ela é potência instintiva de negação.

Depois, exteriorização; depois, retorno a si mesmo. Sequência de partidas e de retornos cujos ziguezagues provocam enfim uma doutrina.

Um pensamento que leva algo de novo (ao mundo) é obrigado a se manifestar através das *ideias feitas* que ele encontra e que carrega em seu movimento: ele é relativo à época em que o *filósofo* viveu. Mas é apenas uma aparência. Se o filósofo tivesse podido vir vários séculos mais cedo, ele teria tido contato com outra filosofia e com outra ciência, ele se teria colocado outros problemas, ele se teria exprimido por outras fórmulas, nem uma linha talvez daquilo que ele escreveu teria sido o que é, e, entretanto, ele teria dito a mesma coisa. (Bergson)

Outra forma de intuição

Série de sensações imediatas, sucessivas, pelas quais se passa, de onde nascem ideias; e ideias e sensações se sucedem, sobem umas sobre as outras, para atingir um ponto que seria inacessível diretamente, ao qual a sensação sozinha não chegaria por um único elã; mas a repetição dessa sensação, a solicitude que lhe é emprestada, as ideias que ela dá, reportadas no dia seguinte ou mais tarde sobre uma nova sensação, acabam por amplificá-la ao ponto do conhecimento intuitivo.

A intuição é um além dramático.

Em nenhum lugar é mais evidente a miséria das palavras humanas e da ideologia e, entretanto, não se saberia passar disso aqui. Os próprios exemplos não são suficientes sem comentários.

Impossível traduzir o sentimento deste além dramático sem fazer um aquém dele, e é ainda mais difícil falar desse aquém... desse interior do comediante no jogo.

Dizer o que não é essa intuição: no comediante, não é como no filósofo. São, sobretudo, *sentimentos intuitivos, mais que uma verdadeira intuição.*

Compará-los com seu ponto de partida, a sensação primitiva do trabalho de ensaio, depois descrever os hábitos a serem assumidos, a arte de se desdobrar com aplicação, a arte de ficar à vontade na sua sensação dupla, tanto de um lado, aquele da personagem, quanto do lado de si mesmo. A maneira de se comportar para ficar em contato com a personagem e consigo mesmo, de ir em direção a esses estados, de experimentá-los simultaneamente, arte de tencionar-se e de distender-se a princípio na sensibilidade, até que o hábito permita o relaxamento intelectual em uma tensão sensível; a arte de manter-se em sintonia consigo mesmo quando se está perdido na personagem; uma maestria de si mesmo em um desequilíbrio almejado, provocado e mantido pela vontade. Enfim, a maneira de experimentar e de pensar nesse estado, nesse paroxismo normal, de evocar imagens, de evocar lembranças, de verter em si as opiniões dos outros e as suas próprias nas convergências e nas divergências desses dois seres, no infinito da sensibilidade do público, na perspectiva de uma presença humana.

É mais fácil experimentar que dizer.

A intuição, o que há de íntimo no papel ou na personagem, experimentada, sentida até um ponto extremo em que o espírito mantém a consciência de sua descoberta e, esposando até partilhar essa intimidade, ganha uma personalidade nova, conservando completamente sua consciência própria.

A invenção acaba no nebuloso, no obscuro, no ininteligível e quase no contraditório.

Intuição

Sentimento de atacar o desconhecido, com golpe certeiro. Em uma abertura luminosa, formas se esboçam, clarões aparecem, recobertos logo de brumas, explosões de dias seguidas de retornos de noite. Sente-se rico de promessas, além dos círculos familiares, das fórmulas conhecidas.[32] Aurora de descoberta, vive-se essa visão sem poder falar dela. Não é preciso parar para fixar um resultado parcial, ou criticar, tudo se fundiria, se embaralharia, se apagaria. É preciso abandonar-se às trevas fecundas nas quais se desenrola a ação interior. Uma preocupação desastrosa de rigor ou de precisões esteriliza e torna impotente mais do que a ausência de método.

---

[32] Imaginação sensível. A encenação. Pesquisa do Misantropo. Pesquisa de uma encenação. Estudo de uma obra.

É preciso entrar no obscuro, no inexprimível e no ininteligível.

Uma conclusão nova pode sair de um raciocínio falso. Um conjunto pode ser verdadeiro ou novo, no qual cada peça é um erro. Não é preciso ter uma consciência muito clara do que se faz, da obra em curso de estudo.

"Para narrar a sequência de meus pensamentos em uma pesquisa, eu passaria por um imbecil ou por um demente." (Faraday)

*

É preciso saber surpreender-se, observar e tirar partido.

Necessidade de uma *incubação prolongada, período preparatório* longo, complexo, laborioso, necessário.

Contrair hábitos intelectuais

Montar com antecedência "mecanismos", estados sensíveis, prontos a jogar por eles mesmos, esquematizar, resumir discursos em sentimentos, favorecer sensações, preparar gestos, atitudes, pensamentos para que se coloquem em movimento ao menor sinal, força sensível em estado de disponibilidade (necessidade de leitura, atitude na vida).

Esse mecanismo, esse automatismo, essa preparação metódica, essa disciplina, essa placa sensibilizada são necessários a uma criação, à liberdade de criação, à visitação do sentimento verdadeiro, da personagem pura, a uma verdadeira encarnação.

É um mecanismo anteposto a um mecanismo superior: aquele do papel, que vai encontrar nesse primeiro estado um começo para se pôr a funcionar ele mesmo no ritmo da personagem, liberando o ator dessa fase dolorosa e penosa da pesquisa.

*

É preciso, nesse mecanismo preparatório, decalcar, copiar, imitar, parodiar, em uma meditação que se tenta sobre o texto, compara, procura um uníssono, para impregnar-se, exortar-se, esforçar-se, quer dizer, com o coração e o espírito, e ter de repente um elã.

*

A invenção do ator é a princípio perceber, lembrar-se, praticar esse primeiro *mimetismo do texto*, ajustar-se ao texto e obter por ele o mimetismo superior que faz descobrir o sentimento. Muito frequentemente, o ator[33] apenas copia rapidamente seu professor, o comediante que ele prefere, aquele que o impressionou, e não realiza com profundidade o bastante esse trabalho preparatório que é sua meditação ativa e sensível. É por isso que sua "criação", sua "invenção" não são fecundas.

O ator se satisfaz unicamente no fato de mudar, de ter um novo papel. Ele não mede o esforço necessário para fazer, a atitude para encontrar. Ele se satisfaz pelo prazer do novo papel, as preocupações que ele traz, o desejo mesmo de lá chegar levam-no a negligenciar a reflexão sensível. Também a ignorância na qual ele está, o isolamento em que ele está na peça que se vai representar e da qual ele não sabe frequentemente mais do que o encenador o sentido e o tom que ela terá. O gosto da aventura, além do mais, deixa-o demasiadamente inerte, e ele age automaticamente, ele já sabe, aliás, o papel, ele é pressionado, diz logo o texto, cedo demais, trabalha cedo demais, *ele já antecipa a personagem*; e a personagem, não tendo mais que responder a uma solicitação, à evocação necessária, foge e desaparece, imobiliza-se pelo menos, contrai-se em uma careta. *Não é mais do que uma máscara.*

No ator, não é mais do que uma *vagabundagem*, sem ordem nem disciplina, em que sua sensibilidade se espalha, na qual sua razão intervém cedo demais, seu pensamento já se anima sem precaução, desajeitadamente, sem temor de espantar um ser mais vivo que ele. Aquele lá não representará jamais coisa alguma, apenas ele mesmo. O papel

---

[33] Falta de preparação do ator.

(fantasia, uma vagabundagem pessoal sem ordem nem disciplina) é obtido sem o rito necessário para essa evocação, para essa bruxaria. É preciso ir prudentemente, lentamente, sobretudo com desconfiança de si mesmo, enriquecer-se longamente com paciência, procurar todas as ocasiões favoráveis, acumular os materiais sensíveis necessários, fazer numerosas tentativas, *favorecer as chances de encontros com o texto*. É uma conjuração da sensibilidade.

Depois, é necessário *escolher por controle, justaposição, reflexão sensível, ordenar seus documentos*, vivê-los, incorporar neles toda a energia de seu corpo e de sua alma, para gravá-los, classificá-los em si mesmo.

Pela atenção, pelo controle e pelo desdobramento, uma introspecção atenta (na qual brilha já um sentido primeiro da intuição, um primeiro pensamento intuitivo, um clarão) acompanha esse trabalho de pesquisa, que se orienta pouco a pouco, espécie de *contemplação entre si e o papel*, em que se começa a distinguir os dois polos desse fenômeno que será a execução criadora. Por esse primeiro trabalho, esse exercício, esforça-se por se enriquecer e se documentar espiritualmente e sensivelmente.[34]

– Depois, esforçadamente em direção a uma unidade obtida por descobertas sucessivas, sentimento de que se aproxima, de que o *movimento*, a vida, vão nascer. Animação repentina de longos fragmentos do papel.

– Depois, problemas de detalhes, jogos de cenas inencontráveis. *A dificuldade extrema deve dar uma prova interior de que o caminho no qual se encontra é o verdadeiro ou o bom.*

---

[34] *Monografias.*
Essa meditação, exortadora e criadora, é tipicamente sensível e mística em Mounet, sábia em Coquelin, matemática e estratégica em Talma na preparação; há, ainda, uma diferença na execução.
– Longos pensamentos preparatórios, previsões que permitem escolher, modificar no último momento, condicionar a execução às dificuldades; presença de espírito, sensibilidade desperta que permite transpor uma execução. Exemplo: um acidente que acontece, parceiro de cena diferente, que modifica a atuação.

– A concentração e o recolhimento aumentam (ainda alternados com desânimos) mas com um sentimento de felicidade, de recompensa, *de adesão da personagem que dá para ele uma simpatia eficaz,* obtida dele, um sentimento de harmonia que é o resultado da *atitude de amizade desejada e deferente que a princípio se harmonizou com ele e que é capital.*

Sentimento de interesse apaixonado, realização próxima, esperança de sucesso, de originalidade (a atenção do ator é, então, fácil, ela é feliz).

Controle dos ensaios – novas torturas e angústias.

– Introdução ao seio mesmo da obra por meditação; nesse momento, a menor circunstância, o menor choque, o menor detalhe abalam e despertam o espírito, a sensibilidade, e tornam-se invenção, novidade, criação, estado livre e pessoal obtido por uma digestão das primeiras dificuldades ou das lembranças, dos jogos de cenas que serviram para a partida.

– É uma aquisição do *poder de síntese, mas penetrado por uma análise meditativa,* obscura, longa, penosa.

– Necessidade do espírito, tendência em direção a algo, em um intenso desejo de criação, de exercício, de vida. *É, ainda, a volta à sensação pura.*

– *Faísca inspiradora produzida, recebida, e que é o mistério da intuição.*

É uma *aptidão,* resultado de um aprendizado, flexibilidade, preparação espontânea ou refletida.

Uma sensibilidade mais viva, um hábito mais sutil são os meios para isso.

É uma *atitude do espírito,* uma *espera – orientada –* de certos estados, de um natural adquirido ou desenvolvido.

DISSOCIAÇÃO *depois* ASSOCIAÇÃO, *eis as duas fases.*

Dissociação, dissolução dos hábitos, das rotinas, das combinações ordinárias, desmontagem das mecânicas conhecidas, desmembramento até os materiais primitivos, até essa indeterminação móvel, essa incerteza necessária para liberar o espírito.

E, para isso, multiplicar as ideias, as tentativas, os pontos de vista, exercício ao infinito da imaginação, até o paradoxo mesmo, lutar contra tudo aquilo que se sabe, se conhece, as fórmulas, os axiomas, as evidências, as experiências anteriores, as tradições, criar em si a dúvida, suscitar o mistério.

Prestar-se à experiência, entregar-se, mas para ver, acolher para poder rejeitar.

A finalidade não é duvidar, mas compreender.

Dissociação produzida sobre uma obra pelo tempo.

Esse trabalho, além do mais, é algumas vezes a obra de uma época ou de várias, e é aí onde concordamos com Molière. Sua obra é tão contradita e contraditória que é preciso, nessa ausência de significados, adotar essa *atitude de desconfiança.*

Então, depois da dissociação, essa ruína voluntária, essa destruição, essa deterioração sistemática para decompor os elementos, essa desagregação – *associação – a síntese*: construção.

É aí que nascem uma faculdade de surpresa, de novidade, as aventuras exploradoras, os esboços, os começos do trabalho de repetição, os ensaios, os sonhos, as tentativas, as imaginações, o começo de um colocar em ação.

Isso associado a encadeamentos de cenas, um jogo de quebra-cabeça, de reconstrução: é a *descoberta do papel*, as réplicas devem se juntar e suas soluções de continuidade, seus buracos vão se preencher com as réplicas dos parceiros de cena. O papel será feito por uma nova plasticidade, na qual o ator comandará ou não (outra dificuldade: dependência do protagonista ou a sua superioridade segundo a escritura da cena). As ideias, as sensações se enlaçam. Justaposição ou apelo de sentimentos – entrelaçamentos, *até que nasça uma continuidade na qual o RITMO já se experimente*, se adivinhe, e vai forçá-los a atingir a finalidade buscada, o tom, essa primeira descoberta, esse primeiro estado, esse começo da descoberta. *O espírito se renovou.*

Ele está livre da tirania das ideias feitas, dos princípios rotineiros, dos quais nascem do automatismo no julgamento e os sistemas *a priori*. *Esqueceu-se o que se sabia*, refez-se um espírito novo. (Viu-se a *realidade* de um texto.)

É então que se produz a *crise* que sucede às angústias da pesquisa. Repouso, calma, paz.

Depois, uma espécie de absorção intuitiva – entrada no papel, sentimento de uma nova fase, portanto, nova iniciação, êxtase sensível (passividade obtida cara a cara com o papel), *purificação da sensibilidade*. Sentimo-nos fortes. Há aderência ao tema, ao papel. Despertar de uma potência de ação, energia, gosto pelo agir.

A vida animal, física, e a vida espiritual – sensibilidades desunidas – jogando separadamente, juntam-se de novo.

Criação de imagens – mas a inflexão e o gesto pensados são apenas movimentos de vida interior, certos ritmos da respiração profunda que impulsionam a sensibilidade.

*

Resumo desse trabalho de pesquisa

1) Ser homem de ação, realista. Não ter absolutamente preconceitos, liberar-se da erudição livresca, eliminar qualquer forma interposta entre o papel e o espírito, livrar-se das teorias habituais. Nada de princípios absolutos, nada de convicções *a priori*, nada de dogmas formulados, nada de métodos comuns; mas ideias modestas, humildemente militantes, próximas das coisas, variáveis de um caso a outro, prontas a se transformar pela necessidade, tendo apenas de fixo nelas uma tendência, uma direção, um ideal, um sentido do movimento.

É sobre casos particulares que se inventa.

2) Que essa marchetaria que decompõe passe ao estado de unidade e seja um momento de consciência.

3) Visar à colocação em prática, ao resultado.

4) Ter a faculdade de discernimento e de identificação.

Contrair novos hábitos de imaginação,[35] único meio de vencer aqueles que, esgotados ou superficiais, atolam na rotina ou afundam na banalidade.

Daí o caráter confuso, obscuro, complicado, quase ininteligível, às vezes contraditório ou absurdo, que apresentam as "auroras de intuições".

Mas é preciso ser um *herói da vida interior.*

Fases da imaginação criadora e as conduções correspondentes.

Disciplina da invenção.

1) Trabalho de liberação do espírito em direção a seu centro, a sua consciência.

2) Fases para passar à ação.

Analogias e diferenças dessas duas atitudes.

O esforço para renovar sua potência para perceber, no momento de uma realização, no limiar da execução, é uma *alternância entre tensão e relaxamento.* Reencontrar ideias, sensações conhecidas; depois, deixar que se dissolvam em si, que se dissipem em si, para experimentar o valor delas, o espírito fixado em uma pesquisa. (Essa pulsação é contínua no ator, é seu procedimento, sua maneira de fazer. Ele opera a cada instante apenas por essa degustação controlada de suas sensações ou sentimentos, ele pesquisa o papel ou nele se exercita.)

Para obter sucesso, é preciso pensar vários meses naquilo que pode acontecer. Napoleão.

Atitude: Respeito pelas personagens, esquecimento e doação de si, uma vez decidido, após controle que é necessário, que se pode desempenhar essa personagem e quando se desconfiou dessa presunção necessária a esse ofício.

Ator: Trata-se primeiro de seduzir nele mesmo sua sensibilidade – e que ela domine seu pudor –, de despertar seu gosto pela expressão, depois, fazendo contato com o exterior, fazer vibrar em uníssono a alma do espectador, por indução, influência, pelo estado poético vivido, ingenuidade imediata. O eu mais interior se encontra revelado a ele mesmo, e as comunicações são estabelecidas entre as palavras e a propriedade inefável do discurso, entre o indivíduo, o ator e a pessoa-espectador.

---

[35] Contra a tradição.

(A técnica não é nada quando falta a emoção, isso conduz ao virtuosismo. Coquelin – ator habilidoso.)

O *papel é uma satisfação*, uma sensualidade satisfeita. É preciso que seja um gosto, não de si mesmo diretamente, mas *de um eu obtido, realizado sobre um outro plano que não o de si mesmo.*

É a higiene superior do ator.

O papel deve ser um desejo e uma alegria.

É necessária ao ator uma plenitude de vida afetiva.

Por saturação, nutrição prolongada.

É preciso incorporar em si a ideia do papel ou da *peça* até o ponto em que, *tornados nossa realidade e nossa substância, eles agirão em nós como forças naturais*, pelo inconsciente.

Inconsciência do ator.

Inferioridade, sua ininteligência, mas necessária para atingir a supraconsciência.

Inconsciência – quer dizer, sua ininteligência aparente e a necessidade dessa inconsciência para operar sua transformação, sua evasão, sua sensibilização em outro lugar e atingir a intuição. A inconsciência é um estado necessário ao jogo e uma fase obrigatória para atingir a invenção e a intuição.

A paisagem é um estado da alma – de Amiel.[36] É também uma definição do papel desempenhado ou a ser desempenhado, um humor, uma atitude.

*

---

[36] Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), filósofo, poeta e crítico suíço. Sua obra mais conhecida é seu *Diário Íntimo*. [Ed. brasileira: *Diário Íntimo*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. São Paulo, É Realizações, 2013.] (N. T.)

De que nome chamar seu *senso profissional*? Essa intuição, esse vivo sentimento que ele experimenta quando vive no palco?

Na abolição, na aniquilação relativa de toda a realidade,[37] *ele adquire um sentido novo* (que lhe permite acreditar e viver nesse novo mundo em que ele entrou), uma sinceridade particular, desdobrada a seu uso (que ele tem ao menos o poder de fazer passar em sua personagem), uma fé ardente e fervente que ele injeta nessa personagem, que ele envia por pulsação nesse novo coração que bate nele. Esse exercício cria nele uma *superilusão* verdadeira acima da personagem que ele faz e do homem que ele é.

1) Ele acaba por experimentar verdadeiramente, *sentir de verdade* no fundo dele mesmo essa personagem, esse novo locatário, porque esse fantasma nele toma corpo.

2) A consciência que ele tem de si mesmo, ao mesmo tempo lhe serve para apreciar a distância e a diferença que o separam da personagem; a personagem chega, assim, a ter uma existência de contraste, fora dele, uma existência virtual.

3) Nessa oscilação repetida entre a personagem e ele, essa exortação mútua, essa emulação na qual cada um quer ultrapassar o outro, essa corrida de velocidade e de altura no sentimento, o ator, despojado de si mesmo, torna-se um instrumento espiritual, um extralúcido, um sonâmbulo alcançado por suas exteriorizações. Há nele senso agudo, uma intuição, um sentido novo, aquele que habita os espíritos, os extáticos, os poetas, os místicos, e que o faz atingir, reencontrar esse domínio impenetrável do criador.

*

Presença do ator

Sua inteligência, seu pensamento, senso dramático, intuição profissional.

---

[37] Ibsen: "Esse espaço abstrato em que ele vive uma ação imaginária", onde a realidade se evapora no sonho.

Eu me senti, com humilhação, incapaz de pensar, de deduzir; meu ofício frequentemente me impediu disso.

Descobri a causa na maneira como nos comportamos ao atuar.

E se hoje tento me exprimir a esse respeito e tornar as coisas claras, não é para satisfazer uma vaidade por muito tempo reprimida de querer pensar.

É por necessidade de ensinar e de encontrar um terreno de entendimento com os pensadores.

Não é também para glorificar nossa profissão; ela não precisa disso; mas, antes, para procurar regras, para encontrar remédios para certos casos.

Tudo o que tentei formular, agrupar fatos observados em torno de algumas afirmações, é muito pessoal, eu sei. Há apenas casos específicos e que não se pode explicar em nosso ofício; mas tenho experimentado um certo alívio, uma espécie de satisfação ao fazê-lo.

Duvido que a lógica que suporta minha explicação dificilmente a sustentará contra os mais sólidos argumentos.

Mas estamos no teatro, no domínio do mistério e da intuição, do inexplicável; todas as explicações são, portanto, válidas e admissíveis.

Quando se é capaz de sentir, é difícil exprimir; é a *relação da expressão e do sentimento* que é todo o debate e toda a questão.

A expressão é sempre primeira, mas ela é especial no ator; sua técnica somente comporta as palavras dos outros; no escritor, a expressão é a arte de ser claro em pensamento; no comediante, em sentimentos; e o sentimento a essa altura não tem mais expressão possível – é como a vertigem, como uma sensação alta demais. A sensação não é mais exprimível, ela é no comediante o produto de um transporte por muito tempo praticado e em condições em que lhe é impossível escrevê-la, fixá-la sem interrompê-la e destruí-la.

Ele pode apenas tentar guardar um eco, anotando logo tudo o que experimentou, mas já tarde demais, porque é uma sensação (impressão) e não um pensamento.

Há *presença* no comediante, *consciência*, mas sua expressão é feita para ser destruída por ela mesma, para desaparecer logo; ela não deixa traços, e a sensação – a impressão ou o estado – que ele recebe dele mesmo, que atinge na execução, está situada entre a expressão e ele mesmo, entre a personagem e ele, entre ele e seu duplo, ele só pode fugidiamente contemplar-se a si mesmo, controlar-se; não é como o escritor que reencontra o traço de sua expressão e que já é despojado da sensação; no comediante só resta uma sensação apagada; o escritor procede por uma espécie de pensamento, ou por um pensamento; o comediante, por uma sensação primeira, que é apenas uma expressão mímica ou vocal; não é possível anotá-la.

A princípio, não se reencontra, surpreende-se demais a si mesmo, e há sobretudo o sentimento de inferioridade em relação ao que se queria exprimir, e à sensação.

*

Nosso ofício não é compatível com a meditação e com a arte de pensar; os meios para refletir são opostos à arte de atuar. Esse sentimento de humilhação acrescido a outros é benéfico na medida em que ele pode nos fazer adquirir essa virtude essencial da humildade necessária a todo executante, a todo verdadeiro servidor do teatro, e uma vez que permite ao ator se despojar de certa vaidade, assimilar a vaidade necessária ao seu ofício, para alcançar o amor das obras, das personagens e, por elas, a compreensão sensível do autor, para descobrir o segredo do mistério do teatro.

INTIMIDADE

Íntimo, *intimus*, superlativo de *interior; essência, que reside no mais profundo.*

Conhecimento de si mesmo, consciência, sentido de si,

por *contato*, *discordância, afrontamento, esforço, choque* (valor dos constrangimentos e obrigações para se controlar, outra maneira de se conhecer), *oposição.*

Só se sente seu corpo quando ele sofre, quando ele está constrangido – a doença.

O conhecimento, consciência de si, se faz primeiro por falta, pelo sofrimento (na criança), por negação, não por plenitude, *consciência a princípio física.*

Interroga-se primeiro a si mesmo, perturba-se.

Tudo parte primeiro do corpo. Intimidade, intuição (os *três graus*).

"Tudo é suspeito, salvo o corpo" – a sensação.

Nós somos a princípio corpos – Pascal.

Todos os métodos de indução espirituais ou físicos começam pelo trabalho do corpo, por dominá-lo, vencê-lo, aniquilá-lo, ascese, métodos hindus.

É a princípio a sensação de si, fisicamente, que preludia, que começa, depois que vai por uma intimidade superior (familiaridade adquirida e ultrapassada), pelo sentimento e pela ideia, aos êxtases místicos, aos enlevamentos, às beatitudes, um desprendimento do corpo no qual reinam o espírito e a alma.

É por graus sutis do físico ao psíquico que vai a intimidade. (Intimidade superior na qual o corpo não participa mais, estado místico.)

Partamos, então, da sensação.

O comediante vive habitualmente em outras situações que não as suas (ao menos ele se esforça para isso), ele procura ganhar novas intimidades, viver novas sensações.

Ou deve servir-se de suas próprias sensações para criar novas, originais.

É *nesse exercício*, nessa fusão de sensações, as suas próprias e aquelas do papel que ele representa, *que ele pode estabelecer sua intimidade*, conhecer suas próprias sensações, fazer contato consigo mesmo.

Aí está o ofício de intérprete, seu segredo, parece-me, e certamente sua dificuldade.

*

Sensação = emoção = sentimentos = ideias.

*

Como age o comediante com a personagem?

O comediante toma a personagem à sua imagem, ele a atravessa, ele se sacia nela, ele a apaga, se substitui por ela, a expropria, ao menos se justapõe a ela (caranguejo-ermitão – P. Mérimée).

É nas suas próprias tendências e nos contrários entre suas inclinações (comediante) e aquelas da personagem ou do papel que encontramos o comediante, inextricável, indestrinçável.

O comediante pode, então, ter conhecimento de si, intimidade consigo mesmo, vida interior, somente por interposição, adição ou junção, por um estado, uma perturbação que ele provoca em si mesmo, em um apetite e um gosto constante de ser perturbado, mudado, alterado.

*

– O *valor moral da personagem ou do papel representado tem uma importância*?

Não, todas as personagens são inocentes, não culpadas, mesmo nos *monstros*; há algo de monstruoso em cada comediante, em cada indivíduo.

– A moral nessa frequência é questão de atitude do comediante.

– "A moral, essa invenção", diz Péguy, (e seu ponto de vista sobre Corneille, a honra e o dever são aqui etiquetas, trata-se de duas *paixões*, e não de virtudes e defeitos).

– É preciso perceber o que essa liberação implica: seja uma baixeza, um justificativa de si em todas as circunstâncias pelas situações em que o comediante está colocado e tocado, seja a grandeza e a pureza excepcionais que ele pode ganhar, considerando seu exercício, seu ofício como uma prática purificadora, expiatória, ascese.

Na raiz de um bom sentimento, pode-se discernir um mau, na raiz de um mau, um bom, e assim por diante, e é, além do mais, discernindo-os que se empresta a eles uma forma, tudo isso vivendo uma vida larvar, mesclada, confusa. *De sorte que não há verdade psicológica.* (H. Pourrat)

Não há mais noções morais para o comediante. Sobre a mesma trama ou fio sem fim, a virtude e o vício são ligados, o negro passa ao branco em um *dégradé* imperceptível ao olho e volta por gradação inversa ao negro.

– O *elemento introduzido*, o papel ou a personagem, não tem importância do ponto de vista moral.

É questão de instruir o comediante sobre as fraquezas que ele pode ter, protegê-lo contra as influências que ele pode sofrer – e que ele tenha caráter; seu ofício, no lugar de aviltá-lo (censuras dos padres da Igreja), pode ser fonte para ele de nobreza e de grandeza.

– O ator tem mais intimidade com seu papel ou sua personagem que consigo mesmo, e é uma intimidade compartilhada.

– Da arte de hospitalizar esses terceiros em si mesmo, de convidá-los, de tratá-los, de frequentá-los, de se beneficiar deles.

Nessa *confusão* reside a única intimidade do comediante.

Aí está a dificuldade de seu ofício, aí está o segredo de sua arte e de sua vida.

Atitudes do comediante (Receptáculo, alojamento, o comediante locatário, dominante, existente)

– O PAPEL existe mais intensamente do que o comediante que o desempenha. A personagem existe além do comediante, acima, de outra maneira: o comediante condicionado, efígie de uma essência.

– O comediante atribui vaidosamente suas qualidades aos papéis e às PERSONAGENS e arroga-se não menos ingenuamente as virtudes daqueles que ele representa.

– A ilusão de ser ou de querer ser um outro o faz ignorar aquilo que é ele mesmo; pelo menos, perturba sua personalidade, sua existência.

*

Ser íntimo, simpatia, amizade fraterna, ser ligado, ser o *alter ego*, o familiar, penetrar, *frequentar, manter relações*, vincular-se, avizinhar-se ou *assombrar*... ligação, confidente.

Ligação estreita e profunda.

*

Aspecto místico

1) *Regressão da vida pessoal,*

estado passivo sob influência de um sentimento suscitado por repetição, por convicção,

2) *desdobramento de personalidade*, a sua e aquela da personagem, consciência confusa que toca a inconsciência,

3) *misticidade* (outra forma), busca de isolamento para experimentar uma beatitude interior: estado afetivo.

Há “absorção” do indivíduo.

Essa passividade, esse estado afetivo somente é possível no comediante por fases, por momentos (raros) em um papel porque ele deve ter uma consciência, necessária na execução.

(É preciso considerar os *traços*, os *resíduos*, que deixam na alma e no espírito do comediante os papéis que ele executa ou as personagens que ele representa.)

Trata-se de considerar o exercício do comediante como uma *reforma de si*, uma *amplificação* de si, uma *procura em direção* ao Amor e à Liberdade, por uma conquista do papel e da Personagem, por uma *possessão de si* (qualidade e natureza dessa possessão).

Aqui entra o problema da pesquisa do papel e da execução.

*

O desdobramento é apenas uma fase, sem importância, um estado, um momento; há para cada comediante um *mecanismo pessoal* que é o único problema do teatro.

*

Pesquisa de energia

para conquistar, ao menos *aproximar*;

depois, *possuir*;

depois, *interpretar*, atuar;

executar, em um equilíbrio novo (público), em uma síntese psíquica rara, momento do espetáculo acima das mediocridades normais da vida.

Trata-se de uma *personalidade* (resultado de uma prática, de uma pesquisa, em uma ordem psíquica e espiritual) que se forma e se reforma; aí está o *talento*, que não é somente o sucesso, mas uma *virtude de longa prática.*

"*Tem-se facilmente* ENGENHO *no início, é mais raro e mais difícil ter, na sequência,* TALENTO."

*

Trata-se, na pesquisa do papel, de uma *concentração potente* para um gesto e uma ideia (uma respiração, uma sonorização), uma frase que faça coincidir o princípio da criação (pensamento, sentimento) com o princípio da ação dramática.

Há *forças de convicção* que é preciso empregar com muita arte e habilidade para que reste disso algo de eficaz e de verdadeiro para os outros e para si.

*

Diferenças entre as distribuições nos papéis

Há personagens (papéis) que suportamos, outros com os quais passeamos, outros que nos provocam ou nos arrastam, com os quais não temos jamais intimidade, outros que nos aborrecem.

São poucos nos quais é fácil entrar ou penetrar.

Alguns nos servem de cinzéis, outros, de exemplos; há os que amamos desonestamos ou piedosamente.

Durante a execução, o jogo, faz-se uma combustão de sentimentos, de sensações e de ideias que, quando se apreende o calor dele por uma brusca consciência, é propriamente infernal.

*

Não há *identidade* com qualquer personagem; quando analogias começam, é o ator que é destruído – Napoleão, Frederico.

*

O papel ou a personagem, pretexto, suporte para um feitiço.

*

Do conhecimento de si, por interposição, ou de uma curiosa prática para atingir um conhecimento de si e obter ao mesmo tempo representações figurativas destinadas a distrair o próximo e favorecer, por sua vez, naquele que se devote, uma consciência de si mais desperta; é uma definição do teatro.

*

Para expulsar suas inquietudes, preencher sua solidão, para encontrar novas interrogações.

*

Todos esses olhos que o contemplam, essa intensa vida muda que se sente em si por esses olhares, como quando em uma sala de museu todas as telas olham para você. Isso dá uma intimidade (uma volúpia), como um sonho. Chega-se a duvidar de sua própria existência, você transformou-se nela.

*

Proteu ou Camaleão, exibicionista ou megalômano, mitômano ou histérico, de qualquer lado que seja considerado, o comediante é um monstro inexplicável.

Sua vida se passa a parasitar as sensações e os sentimentos dos outros ou a ser parasitada por eles.

Que raro prazer se pode ter em dizer francamente as palavras quando se esconde a dissimulação no seu coração?

*

No teatro, o espírito está sempre à procura ou na esperança de encontrar algum novo meio de ser enganado por si mesmo e de nutrir a ilusão que o encanta.

*

O teatro é a *procura de um segredo*, o segredo de si mesmo. Os atores são mais que todos os outros homens imaginários.

*

Segredo do teatro

Já que não há uma realidade, no fim das contas há apenas esse sonho: as outras almas sensíveis à nossa alma.

A única coisa real antes da realidade da Comunhão dos Santos é essa amizade das almas, essa única saída possível de nosso eu. A humanidade e seu sofrimento, sentido, ressentido, partilhado, na comunhão do teatro.

*

A propósito da personagem

O ator crê benevolamente, ingenuamente, que ele vai ouvir essa duvidosa linguagem e dar uma forma a essas aparências de vapor.

As personagens são vestidas de figurinos cor do tempo, e os tecidos são cor de lua ou cor de sol.

*

Identidade

Vejamos o que há de misterioso e aterrorizante quando nos olhamos em um espelho e quando se dá a aparição: nosso eu colocado diante de nós e nos fitando; nosso eu, esse desconhecido.

*

Representar a comédia é viver no imprevisível, em uma possibilidade de milagre. É um comércio excitante. Representa-se a dificuldade. Tem-se, assim, uma ideia maior de si. Tem-se o sentimento de uma importância, de um combate. Depois de um certo tempo, tudo o que desencorajava os outros, a tensão, os constrangimentos, a disciplina, a estranheza, o simulacro, a mentira, a ilusão, mesmo pobre, o mistério, tudo isso os coloca à vontade e os torna feliz.

Prazer do teatro, seus prazeres. Vagar em um teatro quando não se está atuando. Prazer dos bastidores. Tentações dos bastidores.

*

Como o ator se perguntaria se ele tem intimidade uma vez que vive perpetuamente na ilusão de uma intimidade?

Se o peixe se interroga, não é seguramente a propósito da água. É suficiente para ele mover-se nela.

*

O equilíbrio do comediante, sua intimidade

Desequilíbrio de sua existência.

O equilíbrio do comediante somente lhe pode chegar do sentimento de sua intimidade, de sua consciência de si.

Ora, a intimidade que ele pode ter de si mesmo nasce em um estado de instabilidade e de desequilíbrio, nesses instantes em que ele está colocado entre o que ele é e o que ele quer ser, entre ele mesmo e os papéis que ele desempenha.

Tal é a situação paradoxal do comediante.

Tal é o verdadeiro *paradoxo do comediante.*

É dessa constatação e sobre essa constatação que ele deve basear todos os seus estudos e toda a sua arte.

*

Uma consciência de si organizada. (Consciente e organizado.)

*

"Onde encontrar, onde se reunir com um comediante bem inserido em seu ofício, um ser vivente que poderia dizer onde, de que maneira, como viveu sua prática e o que essa prática é para ele?"

Há apenas casos específicos.

E há poucos que tenham consciência de outra coisa além do que egoisticamente lhes concerne.

*

"Estranha constatação de que passam no espírito e na alma do comediante tão grandes ideias, tão potentes sentimentos, e que resta tão pouco dessas coisas nele mesmo."

*

Depois de tantas histórias, o que ele viu? O que reteve? O que guardou com ele para fazer disso um coração?

*

Talvez um homem razoável se tornasse insensato ao experimentar o que o comediante em sua insensatez (sua imaginação) experimenta todas as noites.

*

Seu instinto? Protege-o e equilibra-o.

*

Fisicamente, ele seria a mesma coisa. Um homem normal sem dúvida ficaria doente ou sujeito a perturbações físicas graves se tivesse que experimentar as sensações que um comediante sente ou tenta sentir todas as noites.

*

Higiene física do comediante.

*

Na partida e na chegada, o ofício do comediante me parece um conjunto de procedimentos físicos, ginásticos, baseados na sensação.

Entre os dois pontos extremos de sua ação, passa-se uma ação complicada, destilação, transmutação, uma alquimia, uma combustão especial para cada indivíduo, mas

é de violência e de energia que é preciso falar a princípio.

*

Esse mundo não é o único

O inconsciente é nosso ser verdadeiro, o consciente é apenas ilusão, *o que acreditamos ser não é*, é apenas uma sucessão de contingências, sensações superficiais, movimentos sanguíneos, humores, reflexos, como dizem as pessoas sábias; o que acreditamos ser é apenas uma carapaça, mais hábil que todas as outras mecânicas que inventamos, que rivalizará sempre com tudo o que o homem puder descobrir ou inventar.

*

A consciência é naturalmente opaca, obscura; os moralistas colocam em dúvida a sinceridade.

La Rochefoucauld, Pascal, Freud.

"*Eu* é sempre provisório. *Eu* se faz de tudo. *Não se é talvez feito de um só eu, diz Henri Michaux, e não se tem razão de se ater a isso.* (É a justificativa de nosso ofício, de nosso gosto, eu não digo vocação.) Quer-se demasiadamente ser alguém. Não é um eu, não é dez eu, não é eu. *Eu é apenas uma posição de equilíbrio.*"

Sartre: Eu posso me conhecer apenas por intermédio de outrem (a personagem).

O eu não é tudo de uma peça, ele não se realiza sobre um só plano.

Ele tem uma natureza disposta em andares, desdobrada, partilhada entre várias ordens de realidade; nós sempre obteremos somente revelações fragmentárias.

Nossa vida se divide entre um domínio público e um domínio privado.

O mesmo homem é simultaneamente pai de família, professor ou presidente de tribunal, fiel de uma religião – católica, protestante, israelita, teosófica –, membro de um partido – RPF, MRP, comunista.

Há soluções de continuidade, interferências, conflitos entre essas personagens.

A consciência se divide em vários compartimentos, há nós e nós mesmos, o eu e o mim.

Há uma dualidade de consciência.

Há, desse fato, no fundo de nós, o sentimento de um *segredo*, demarcação entre essas duas vidas.

Está na própria base do conhecimento de si, da intimidade de si mesmo.

É no conflito que está a *vida pessoal*, e é em um conflito constante que vive o comediante.

À ideia de segredo se liga a ideia da máscara.

O segredo obriga a pessoa a viver em um aprofundamento de sua vida pessoal.

*

Sentimento de cumplicidade

O segredo na vida dos seres, elemento de potência e de dominação.

O Amor à Psique: "Você será mãe de um menino que será filho dos Deuses se você se cala, mas apenas um homem se você trair o segredo".

Silêncio interior, segredo, medida da palavra (texto). Resistência à realização do desejo, à aprovação. Força.

O *segredo* é o contrário da *confissão.* O comediante sem segredo é sem valor. Aquele que não tem segredo, o comediante objetivo, é apenas um instrumento, um espelho, um veículo, um entregador.

Segredo dos heróis. Édipo, Hamlet, Fedra, Polieucto, Lorenzaccio, Macbeth, Otelo.

"A personagem não é o indivíduo que somos, mas aquele que aos outros queremos persuadir de que somos."

A imagem que queremos dar ao espectador de nós mesmos cria em nós uma *atitude*, um comportamento no papel, que é o problema do comediante e de sua arte.

CONSTRANGIMENTOS

Definição dos constrangimentos

Enumeração dos constrangimentos

Eu chamo de constrangimento, servidão, obrigação, tudo o que separa o comediante da expressão,

tudo o que se coloca entre ele e o ato da representação antes do ato e durante o ato,

todas as dificuldades e todas as facilidades, tudo o que pode impedi-lo e ajudá-lo na sua execução.

(O que pode ajudar e parece facilitar pode também ser contrariado, e o que pode entravar ou configurar obstáculo ao comediante pode também inversamente se tornar um apoio, um socorro. Em um e outro caso, trata-se de *tomar consciência de si*, de ganhar uma *primeira intimidade* consigo mesmo a propósito das circunstâncias, incidentes, acidentes que se encontram, de se revelar a si mesmo.)

Constrangimentos, servidões, obrigações são tudo o que está aparente na maior parte das artes de expressão, pintura, escultura, música, literatura, e que aqui no teatro não aparece sob forma de dificuldade nem de princípio ou de regra.

Enumeração dos Constrangimentos

Servidões,
obrigações,
constrangimentos

- aprender
- ensaios
  - preparação: Tudo aquilo que intervém, favorável ou contrário, ao acesso ao papel,
  - execução: Tudo aquilo que intervém na sequência, favorável ou contrário à sua execução, e que pode criar no comediante um *sentido íntimo de si* e de seu ofício.
- dizer
- respirar
- exprimir
- sentir
- mimar
- andar
- gesticular
- jogar
- distração
- presença de espírito
- compressão, relaxamento
- mobilidade interna
- estado preliminar, humor, tônus
- vestuário do comediante, moral
- o figurino
- o texto
- equilíbrio, consciência obrigatória
- instabilidade desse estado
- faculdade de controle
- desdobramento obrigatório
- constrangimento público
  - do texto,
  - dos parceiros de cena,
  - das contingências,
  - do figurino,
  - do estado físico,
  - do estado sentimental

todos...

- o físico
- a moral

- a linguagem
- a manutenção
- o comportamento
- a memória
- o mecanismo

- as comodidades
- os obstáculos

- as particularidades

NOÇÃO DE DISCIPLINA

Aqui vem a noção de disciplina,
por consciência de si,
sentido das realidades materiais, exteriores, experimentadas, as interiores, as superiores,
realidades físicas – internas, externas,
sensíveis – internas, externas,
superiores – internas, externas,
e a mistura desses diferentes estados.
Obrigações do papel, todas as obrigações.
Os constrangimentos, ponto de partida e de aperfeiçoamento de consciência, de intimidade.
Exortações obrigatórias, colocadas em ação.
Meditações conduzidas = o jogo.
Entrada em cena { desencadeamento,
mudança em si,
disparo.
Senso crítico de si, permanente, constante.
O papel.
O papel é uma sequência, uma série de *controles* sucessivos.
Benefício dos constrangimentos para a transformação do comediante, pela consciência de si.
Noção de instrumento e de instrumentista.
Relaxamento necessário, compressão, descompressão.
A tensão, a preparação.
Ouvir-se, ver-se, escutar os outros.
Bagagens do ator, vestuário,
assimilação ou não dos constrangimentos,
vertigens,
histeria,
aura,
epilepsia.

AUTOMATISMO – OU CONSCIÊNCIA

instrumento

Dicção
articulação
voz
inflexão
o tom
gesto
atitude corporal
mímica
figurino

o papel
a personagem
a encenação
a preparação
a execução

instrumentista

sensibilidade
os problemas do subconsciente
emoção
efeitos do ensaio
efeitos do espetáculo
maestria
sinceridade
trilogia dramática

No teatro, todo mundo sabe tudo sem jamais ter aprendido nada.

Somos dotados sem termos refletido.

Vive-se na ilusão de si mesmo e dos outros.

É preciso aprender sob pena de ser um instrumento sem consciência e cuja utilização se atém à sorte e ao acaso.

*

O constrangimento é a convenção

A obrigação de não ser si mesmo, mas *convencionado*, respeitar as convenções:

- dissimulação } *a fabricação,*
- simulacro } *poética do comediante*
- simulação }
- hipocrisia do Comediante (*prática da hipocrisia*)

A arte da *mentira*

(na qual somente se coloca *a sinceridade*, nos constrangimentos, nas convenções).

A qualidade dessa mentira e a arte de praticá-la, é todo o teatro.

O segredo pessoal (dissimulação).

A máscara.

Pudor e despudor do comediante.

Os constrangimentos desenvolvem uma consciência, *uma intimidade* de si e, portanto, um aperfeiçoamento da prática.

*

Dilema do ator

Há perda de personalidade, de individualidade, de natural.

É preciso tomar consciência, ter consigo mesmo uma intimidade refletida.

Ou viver, optar decididamente por viver em uma satisfação, em um apetite desregrado (mais ou menos apropriado, à pequena felicidade), quer dizer, em uma desordem decididamente voluntária e inconsciente.

*

Os constrangimentos são os usos do teatro, usos e costumes.

É também, por constrangimento, *tudo aquilo que incomoda*, que acorrenta a vontade, que se opõe de uma maneira ou de outra à liberdade de expressão.

Todas as necessidades, sujeições, embaraços que criam os usos.

O que torna *desconfortável*,

e no que é preciso ver (facilmente ou não) aquilo a que é preciso se ligar, o que é preciso levar em consideração.

Esse nó de dificuldades diferente para cada papel, para cada teatro, para cada dia, esse *complexo de obstáculos* que contraria, pesa sobre nós, e é pelo qual o ator se fortifica, exalta sua vontade, desenvolve a ciência de seu *talento*; *o verdadeiro talento tem uma ciência*, quer dizer, uma consciência, um conhecimento, maior ou menor, do instrumento e do executante.

Glorificação dos constrangimentos

"Constrangimentos e a arte de servir-se deles", para tomar conhecimento de seu ofício e de si; é o primeiro grau, o primeiro estado da arte do comediante.

Eles não aparecem para o principiante, no apetite, no elã que o caracteriza, eles correspondem a e parecem justificar seu gosto por qauilo que ele chama de sua vocação.

Constrangimentos, freios, obstáculos ao elã egoísta e sem controle do comediante.

Desconforto necessário e a maneira de servir-se dele para um conforto aparente, para praticar o simulacro de um conforto.

Do desconforto. J. Giraudoux, o desconforto para escrever,
Bossuet,
Buffon e seus punhos,[1]
(o comando, a necessidade).

Os constrangimentos bem praticados.

Para os principiantes, os constrangimentos não aparecem, tudo é apetite.

---

[1] Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788), célebre naturalista, trabalhava sempre com punhos de renda. (N. T.)

Velhos comediantes que explicam seus insucessos. Todas as razões que eles dão são de sorte ou acaso, nenhuma é verdadeira do ponto de vista que nos preocupa e do qual eles não encontraram o *sentido*, qual é geralmente a razão, a causa de seu insucesso: *ignorância deles mesmos*, desconhecimento deles mesmos, desacordo, *ausência de intimidade na prática.*

Esta é a arte de viver na intimidade de viver nos constrangimentos.

TRADIÇÃO

Tradição: Exploração do passado que visa apreender as nuances das épocas refletidas na obra, a evolução dos comediantes de uma escola para outra; o intérprete criado por um autor dramático interessa para a obra clássica sua técnica nova.

Monografia dos atores: em função das épocas e de seu repertório. Desse estudo histórico os problemas são conduzidos naturalmente. A tradição, essa continuação de uma compreensão ou de um sentido, obriga à reflexão. É preciso seguir o curso do rio e observar seus desvios, suas sinuosidades.

As obras clássicas tomaram uma orientação, um ímpeto em direção ao futuro que nós, os intérpretes, estamos, mais que ninguém, interessados em controlar.

Não é na leitura das obras[1] dos atores e ainda menos dos críticos que é necessário procurar essas revelações do passado, esses reativos, mas, por ela, atingir as imaginações. Há detalhes encontrados aqui e ali, nas crônicas, nas cartas, nas histórias, que são infinitamente mais fecundos para o espírito para reinventar o passado. A pesquisa histórica valerá apenas pelos detalhes.

Ainda é necessário misturar a essa ressurreição a invenção: a consulta ao passado vale apenas por confrontação com as ideias atuais. É preciso inserir-se na vida da peça, aí está o problema.

As tradições

As tradições não se somam aos textos, elas os completam, e elas valem apenas para determinados atores em função de determinados públicos.

---

[1] Pesquisa sobre o passado para estudar a tradição.

Molière seria o primeiro a ressaltar em nós essa piedade ridícula pelo gesto primordial, pela criação primordial.

Se se encara o valor intrínseco desses jogos de cena, desses ritos, percebe-se que eles são muito empobrecidos. O que é necessário ver neles é a sua *tendência*, sua significação original, sua utilidade de representação. Há, além do mais, alguns que são sem significação, de uma puerilidade sem eficácia, salvo para os especialistas ou *molieristas* que se considerariam lesados se não encontrassem no intérprete o respeito por um gesto ou por uma entonação que foi para seu avô motivo de palavras de admiração incessantemente repetidas e cujos netos, cansados, servem para passar por conhecedores; graças a Deus, o conhecedor está mais ou menos morto e só subsiste nas óperas. O que se procura além disso em uma tradição: é o gesto? Não, é o *sentimento interiormente vivido, não formulado*, a tentativa de tradução por esse gesto.

*

Verdadeira tradição. Mesmo sentimento experimentado na criação da obra, pela sensação experimentada pelo comediante.

(Começo iniciado pela correspondência com a obra, quer dizer, com os atores precedentes, com os públicos, com o autor – lei das correspondências.)

A verdadeira tradição sendo o pôr-se em estado sensível do ator no diapasão, tom, humor dos criadores da execução, e no uníssono do autor (correspondência), *equivalência na expressão transposta.*

*

É preciso viver no presente, não no automatismo de um passado defunto, viver fisicamente, inserir-se no meio ambiente, apreender o presente, em uma sensação atual na qual intervém a memória, se resume e se condensa o passado.

É preciso perceber além do habitual, do convencional, se não apenas se contribui para empobrecer.

É preciso ser ignorante para ser inventor, mas é necessária uma ignorância que seja um discernimento.

A multiplicidade dos documentos, a diversidade dos pontos de vista, a complexidade de determinadas explicações ou exegeses críticas, a massa enorme de gestos, de representações tornam impossível uma documentação séria, perfeita, *é aqui ignorância obrigatória.*

É preciso ter algo a dizer.

É preciso também considerar a questão do momento, saber apreciar as possibilidades de oportunidade, saber descobrir a sorte que se tem.

Passagem de um estado rotineiro, de um hábito, de uma noção usada a um estado mais livre, por um rejuvenescimento, refrescamento das potências de perceber, em um estado de tensão.

Mecanismo da pesquisa: decepção, descontentamento, incômodo, desgosto ou curiosidade que engendram um desejo de luz, de sucesso.

A obra de gênio manifesta uma virtude imortal de desenvolvimento, se presta a uma quantidade enorme de interpretações segundo a diversidade dos pontos de vista, se renova perpetuamente e vive uma vida fecunda que nada jamais a termina. Ela se mostra capaz de duração inexaurível, ela cria discípulos, e desencadeia um longo movimento de aplicações e de teorias.

É preciso despertar a plateia que possui tendência a se deixar embalar, acalmar, adormecer, a ponto de não mais participar, de não ter qualquer parte direta; ela tem tendência a uma total quietude na qual as palavras são harmoniosas, e a língua, musical. É preciso responder à pergunta, mas também amplificar essa pergunta, essa inquietude, para poder satisfazê-la, fazer um esforço rico, largo e abundante (Desempoeirar os espectadores, diz Giraudoux; esforço no início da peça).

Na poesia, o papel do sentido permanece acessório, ele é marginal, está em consonância com o ritmo. Exemplo de um poema em língua pouco conhecida, o essencial está *na emoção do recitante*. São harmônicos superiores que enriquecem um som fundamental.

A Poesia mais insinua ideias do que as expõe, ela sugere mais do que exprime. Sua finalidade é a vocação do mistério interior, uma intensidade de sonho que ultrapassa o entendimento, a introdução a um além.

Não se trata de contar um fato ou de transmitir um ensinamento direto.

São sonoridades verbais sobre as quais corre apenas uma *leve fosforescência de significação* quase inapreensível.

É preciso investir, preencher o ouvinte, para colocar em movimento sua ressonância poética.

Revelação de uma supraconsciência por uma certa musicalidade do discurso.

Correspondências com ritmos vitais.

Tradição. – Verdade.

Cada verdade de interpretação é apenas um grau de verdade, não a verdade absoluta – é uma direção de esforço, uma orientação de progresso, uma promessa intuitiva. É um momento, uma época, um estado mais ou menos durável; cedo ou tarde, essa verdade se manifesta, se transforma, se empobrece, morre. Sua significação enquanto verdade é transitória.

A verdade da peça é, então, interdita, inatingível?

O que é a verdade de uma peça?

O que a faz viver, o que a torna sedutora para o espírito, eficaz para o espectador.

Possuir uma verdade é viver dela.

(Papel do comediante, o que ele não faz.)

É praticá-la, adquirir por ela uma experiência, uma atitude de vida.

É assim para as representações clássicas?

O problema de uma *verdade dramática não é imutável.*

E o que é a verdade de uma representação? Um reflexo no espírito do espectador; para alguns, uma descoberta imediata; para outros, uma contradição com seus sentimentos; para a maior parte, um conjunto de aprovações sem motivo de reflexão; para qualquer um, associações de ideias; todas as razões de prazer pelas quais se ligar a uma peça; a ideia de verdade é sobretudo o sentido que assume a peça no prazer que ela dá.

No teatro, *a representação, o jogo é uma verificação da descoberta do sentido.*

Mas o sucesso saberia garantir apenas um público novo, outras ações, ideias novas, ou uma outra época não obrigará a uma revisão.

O sucesso é uma verdade relativa, como a verdade do crítico. Não é a substituição do erro por uma verdade, mas um crescimento de verdade, um crescimento do sentido da peça, da generalização de seu sentido, de sua verdade humana, extensão de uma verdade dramática.

A intuição. Por ela atingimos uma verdade mais geral. Ela não é uma mudança de direção, mas o próprio sentido dessas direções sucessivas que assume uma peça, por suas interpretações, suas significações sucessivas, suas representações em diferentes momentos das sociedades.

É a verdade espiritual de uma obra que a intuição traz, é a própria essência da obra que ela liberta, é o sentimento dramático original, esse sopro criador, a atmosfera verdadeira das personagens, a presença interior, a vida secreta da obra.

A certeza, a verdade é progresso

Possuímos a verdade quando a vivemos, a inventamos e a reinventamos incansavelmente.

Nessa conta, o *clássico é uma certeza humana, da qual se reinventa incansavelmente a expressão e cuja verdade se formula nova a cada vez.*

RETOMADA DE ONDINE

Retomada de *Ondine*. Anoto às duas horas da manhã, bastante tarde, uma enormidade de sensações experimentadas, que já estão embotadas, sumidas, e que acabo de experimentar com uma intensidade perturbadora, uma lucidez deslumbrante. Eis-me incapaz de transcrevê-las.

Três ensaios e essa noite de novo o público. Espécie de alegria, reconhecimento do público, ao autor, desse exercício, desses sentimentos experimentados em comum, desse banho de humanidade, dessa necessidade de ser, dessa juventude obrigatória, dessas situações excepcionais, maravilhosas. Que admirável exercício, que ofício nobre, se praticado como um exercício, com o sentido do que se faz por outrem, de ser aquilo que se é para os outros. Sentido de responsabilidade que ultrapassa a falsa aparência e o fazer acreditar, e confere-lhe uma presença, uma obrigação de ser melhor, de ser outro, à altura do que se atua, que lhe coloca em uma altitude que não se saberia alcançar por seus próprios meios, que lhe confere uma responsabilidade, que lhe faz se alinhar, se homologar, rivalizar com seres superiores, ao menos por seus propósitos e seus gestos, que lhe dá provisoriamente, mas com uma intensa necessidade, uma humanidade à qual não se atingiria sozinho.

Reconhecimento àqueles que estiveram ali essa noite, emoção desses silêncios reencontrados, de suas reações, do que chameja e se liberta dessa cavidade, dessa sombra doce e terrível.

A face oferecida, sustentando, afrontando essa massa humana e a cabeça que se abaixa de repente por um jogo de cena, para refletir, e que dá um alívio, que atenua a responsabilidade, restitui-lhe um segredo de si, uma intimidade consciente, um sentido íntimo, interior, que não se teria em outro lugar ou de outra maneira. Qual confiança necessária! Não se tem jamais o bastante, essa tensão interior deve atenuar-se, tornar-se mais humana desde que se tenha encontrado o papel, é preciso apoiar-se nos espectadores, é preciso confiar, é preciso amá-los. (O cansaço experimentado durante as últimas apresentações em junho que tornava meu ofício intolerável, qual contraste com essa noite, qual felicidade interior, qual naturalidade física.)

– Diversidade dos dias, dos públicos, das obras, dos humores pessoais. Importância do equilíbrio, da confiança, da calma necessária; atuei demais na excitação, no nervosismo.

Mas tudo depende dos momentos, das épocas, dos períodos, tudo é particular.

Poder, dever escrever cada noite reflexões.

Trabalho sobre Tartufo, cômodo, mas fico inquieto com essa comodidade, com essa facilidade e, no entanto, sinto que na minha idade, nesse momento, é preciso que eu esteja nesse estado de desapego e de serenidade para praticar. A única questão é saber se o público ficará satisfeito, se ele aprovará o que posso ainda fazer, se minhas ideias não estão já um pouco fora de moda ou ultrapassadas. Eu não creio, porém, que outra pessoa tenha refletido mais sobre Molière, amadurecido os problemas de suas obras. Um dia, descrever precisamente o ponto em que estou, e *o modo pelo qual agora eu me apropriei dos problemas dramáticos de sua obra, de suas peças* – nas quais *trabalho, elaboro uma encenação.* A conferência sobre *Tartufo* deve ser nesse sentido.

É um ofício de sensações pesquisadas, escolhidas, triadas, conscientes, uma utilização de um corpo disciplinado, tornado flexível pela prática esclarecida das sensações, uma relação entre as sensações, os sentimentos e as ideias, e sua estreita dependência; um sentido íntimo de si e dos outros, uma arte de parecer, um empenho de si para aparências que se deve experimentar profundamente para os outros e em si mesmo, e dos quais a existência e a verdade só se revelam no momento desse exercício, no instante dessa execução.

O público faz os atores. Maneira de se comportar durante esse exercício público, ascese particular. É uma educação de si para uma prática definida, para uma comunhão dos homens e das personagens.

Ensinar ao principiante que é de si, dele que se trata, não no seu apetite egoísta, na satisfação que o anima, mas no uso, na acomodação desse gosto desordenado com uma *ordem*, uma *técnica*, uma *arte*, um serviço dependente de um ato preciso, em que o público é (não rei e soberano, mas) finalidade, fim. E, nesse comportamento, saber escutar-se, ver-se, ouvir-se, não somente no que se diz ou se faz, mas experimentar-se a si mesmo, como em uma conversação, em um contato, em um encontro, ao experimentar também o outro. Troca, osmose, da qual o comediante tira sua arte e sua perfeição pessoal. (É preciso recolocar as mesmas ideias sobre a mó.)

Cada vez que se tenta tornar algo claro, encontra-se imediatamente uma ideia já dita, uma experiência de outrora.

Troca com a sensibilidade ambiente, com as circunstâncias, com a época, com as outras artes, com as outras expressões; *ser de sua época*.

FAZER UM CENÁRIO

A imaginação que me dá uma peça para a cenografia é apenas uma sensação confusa, intraduzível; eu não saberia dizer nem as cores, nem as linhas; talvez eu tenha um sentido do *movimento* do cenário e do lugar, e uma sensação física total (precisões do autor), mas é tudo. Talvez uma imagem já vista, um detalhe que me tocou me venham à memória sensivelmente e sirvam para precisar e fazer trabalhar em mim a impressão dramática da peça; mas, no fundo, essa imaginação (transposição cenográfica), eu não a tenho.

Tenho mais como encenador: um estado de espírito.

Eu não tenho, graças a Deus, sobre uma peça, qualquer reação viva, como Pitoëff tinha às vezes genialmente: é uma lenta elaboração. Eu me retomo em períodos espaçados, e preciso de tempo para ajustar, controlar, verificar os dados que me servirão para descobrir uma orientação. O sentido me vem apenas da prática, mesmo – cenário, movimento, tempo ou ritmo, tudo é para mim, em uma peça, a possibilidade de ver, de ouvir, de experimentar a peça; o trabalho de escritório me é inaproveitável e estéril. Bruscos sobressaltos em mim depois de um vislumbre rápido, uma cena que releio espontaneamente, não sei por qual razão, me dão de repente uma espécie de revelação; é um caos com vislumbres. Mais jovem, eu me lançava violentamente em um sentido descoberto com entusiasmo ou elã demais. *Uma peça é infinitamente perigosa.* É o que se deveria a princípio aprender; não é simples. *É de todas as obras do espírito aquela que é utilizável pelo maior número*, pela maior quantidade de público e pelos espíritos e sensibilidades os mais diversos.

O Discurso sobre o Método é mais profundo, mas menos ameaçador, mais importante, mais essencial, mas menos rápido, menos eficaz que uma peça de teatro em ação, *mais claro, mas menos móvel*, mais lógico, mas menos flexível.

Uma peça é uma matéria plástica; *a mais nítida ação, a mais clara intriga se tornam diferentes em cena. Uma peça não se parece jamais*, não se parece jamais ao que ela é no papel; é como o ator, um ser proteiforme; o riso é insuspeitável antes, as próprias lágrimas não são mais rigorosas.

Nada é incerto, mutável, móvel, variável, insuspeitável, desconcertante e perigoso como uma peça, nada é mais complexo, nada desafia a análise como uma peça, e, no entanto, não há obra do espírito que se tente apreciar e desmontar com tão pouco respeito. Desmontar um relógio e remontá-lo não é nada comparado a desmontar e remontar uma peça. É, porém, o que faz com um entusiasmo, com uma curiosidade admirável, a maior parte dos críticos. *Nada para mim provoca tanta timidez e circunspecção quanto uma peça de teatro, sobretudo quando não é contemporânea.*

Nada de mais misterioso, de mais enganoso, de mais mutável, de mais móvel, de mais indecifrável, a meu ver, do que o texto do *Misantropo* ou de *Andrômaca*, o texto de Bossuet ou o de Marivaux.

Eu experimento na leitura de uma peça de Giraudoux por ele mesmo um encanto, uma emoção que me fazem temer a ideia de eu mesmo reler a obra. Tenho medo que me fujam, que evaporem. Eu observo com atenção a leitura, sigo as passagens enquanto ele lê para me lembrar em seguida o que experimentei e poder ter alguns pontos de orientação, porque tenho certeza, segundo a hora, o momento, o ator ou o detalhe da peça em que eu pensarei relendo-a, que não terei mais a mesma impressão, que meu sentimento hesitará na reverberação do texto, na cintilação das palavras. As réplicas terão uma cor, um tom diferente, e o sentido da cena será renovado.

UM COMEDIANTE ME DISSE

Comediante, meu amigo, meu irmão, você só pode ser um homem de boa-fé.

É o que eu gostaria de ser, é o que eu tento ser.

É por isso que escrevo essas notas, para exortar a mim mesmo, e não para sobreviver (Eu te responderei nesse momento, caro Pierre Renoir).

Ator, meu amigo, meu irmão, você só vive de contrariedades, de contradições e de constrangimentos. *Você só vive no contra.*

Abordemos os grandes temas. – *Mimetismo.* É uma palavra.

O ator é um super-homem porque tem as qualidades de todo mundo, levadas até uma ostentação que poucas pessoas ousariam ter, até a insolência ou a tolice. É mais homem por sua confissão almejada, seu testemunho sincero.

Que insolência! Que ingenuidade nessa insolência, que pureza nessas encarnações! (*Encarnação*: palavra tomada no mau sentido. Ele é encarnado por seus sentimentos, ele não se encarna. Ele não fica na pele, é falso.)

É o homem mais humano nesse sentido. Ele não o sabe. O mais generoso, e ele o ignora; o mais vaidoso, e ele não duvida disso e, infelizmente!, ele não receia isso.

Ao passo que seu ofício seria o de poder se conhecer a si mesmo através dos outros, você é o homem que mais se ignora.

Quantas vezes você se confrontou com as personagens que representou? Como faz o escultor com o compasso de pontas invertidas. Quantas vezes? E quando foi que você mediu sua alma e seu coração com aqueles que você deveria ter? Há personagens que você não estima, das quais você não gosta. É seu erro.

Mas isso é uma outra questão. Você não tem a alma nem o coração das personagens. São palavras que empregamos para designar um estado de vida, traduzir essa vida superior que você agita, na qual você provocou redemoinho no público. Você não encarna nada. Você é mais ou menos "encarnado por", e aqui está o ponto essencial. É isso que eu chamo de "comediante desencarnado"; é quando você não é mais você mesmo, mas somente o manequim, esse vazio, essa cavidade, inconsciente, e consciente dessa inconsciência, dessa modéstia, dessa servidão humilde – esvazia-se de si mesmo; é o começo dessa prática; é assim que você se empregará melhor, que será o mais preenchido de si, é pelas almas das personagens que você atua.

É ao que eu gostaria de te reduzir, e que nós falemos juntos de nosso ofício, de boa-fé, em toda verdade.

*

Assim seja. É um sermão.

Eu estava lá em meus escritos quando um comediante entrou...

Não há pior otário de si mesmo, não há mentiroso mais convencido e mais sincero. Deus lhe daria a absolvição.

Tudo isso é questão de vaidade e de *sinceridade.* Mas é preciso saber jogar com isso e *tudo começa pela sensação* – envenenada de vaidade imediatamente.

Esse dom de si que exige o ofício e essa trapaça na qual o comediante se exercita constantemente, essa simpatia que ele desperta em torno de si, essa admiração, e essa vaidade que aí se junta e cresce como erva daninha... Tudo isso o impedirá sempre de se conhecer. Ele vive nessa reflexão de si sobre os outros, e ele crê assim existir. Ele vive somente dessa ilusão.

Há uma maior, mais forte, mais alta.

É dessa que é preciso aproveitar, dessa pureza, desse vazio de si que ninguém pode atingir, salvo o místico, salvo o fervoroso, salvo o iluminado.

A iluminação do teatro não é aquela da ribalta, mas a das almas.

Quando ele não está atormentado pelas sensações das personagens, pelos sentimentos delas, quando ele não está encarnado, quer dizer, vazio, ele se encarna dele mesmo – daquela vaidade, quero dizer, daquela tristeza. Esse vazio então se enche e, qual abandono, qual desolação, lhe dá a *inatividade.*

Ele está numa prisão, pior que as outras, porque ele se comunica artificialmente, mas ele tem muitas vidas, muitas relações cotidianas, ligações que o fazem viver, o alimentam e *o fazem acreditar em sua própria vida.*

Uma vida que é apenas artificial, tanto que ele não aprende a vivê-la e que ele não faz dela o meio de se aperfeiçoar a si mesmo, e se lançar, vício ou virtude, a esses cumes tanto mais puros quanto mais são aqui virtuais, sem outro efeito que moral, porque de satisfação sem consequência, ou de evacuação, como por uma válvula de segurança.

Essa trapaça que é a vida, esse fingimento que ela é para nossos desejos e nossas paixões, essa fuga é mais falsa que a vida do teatro na qual ele pode, em algumas horas, recuperar austeridade, altruísmo, afeição, amor – tudo o que a vida lhe recusa.

Que belos sentimentos os seus quando são puros. Tudo nele se torna eminente ou heroico, mesmo a baixeza das personagens que ele representa, e que alegria despir seus sentimentos pessoais e deixar pendurados nos cabides de seu camarim os pequenos desentendimentos, as tristezas, as melancolias e até as doenças físicas.

Que pureza e que santificação nesses momentos em que, sobre o palco, não vendo mais seu inimigo, seu rival mais constante nos bastidores, sua generosidade o leva a ajudar este que ele detesta a evitar um passo em falso, a abrir mais comodamente para ele a porta de um cenário e até a lhe soprar a palavra que lhe escapa e cujo esquecimento anularia em um instante o talento desse rival.

Tudo é resgatado em você no que há de indigno, na careta, porque você não vê, você não sabe que é uma careta porque você não pode ver – se você é sincero – a indignidade ou a ignomínia dessa condição de simulador e de profanador. Porque você é sincero. É a forma da pureza.

Sinceridade – qual é ela?

(Um incidente ocorre na sua vida, semelhante àquele ao qual ele está mesclado à noite no palco, e ele não sabe mais se comportar. O sangue frio que torna sua atuação excelente para a cena o deixa e ei-lo bem diferente daquilo que nos parecia. Ele está transtornado.)

É atrás desse tapume, dessa máscara, desse disfarce, desse parapeito e dessas proteções que você existe.

Esse é seu ofício. Mas é preciso que você o saiba.

Humildade – o que é ela?

Um outro comediante me disse: "Será algo de mim que farei lá, não será talvez de Molière".

Ignorância: Inconsciência, incompreensão geral dos participantes do teatro – inexplicáveis ocupações, iluminadas, justificadas somente pelos efeitos, pelos resultados.

TUDO É PROVOCAÇÃO, ou jogo.

Inconsciência, imbecilidade, estupidez dos autores.

Ignorância, inconsciência, estupidez dos comediantes.

Trapaça, ilusão do público.

O todo à base de pureza e de sinceridade.

Quando a consciência e o querer, quer dizer, ambição vã, se misturam, o jogo é falso (O autor se explica, o ator comenta; eles querem se justificar).

Há apenas duas pessoas que podem falar do teatro. Eu quero dizer, que têm o direito de se exprimir:

o crítico, porque ele se arrogou esse direito;

o espectador, porque ele paga seu lugar.

O que ambos dizem não tem mais importância, não tem qualquer relação com o essencial do teatro, mas o efeito primeiro e último do teatro é, a princípio, essa provocação à expressão verbal.

Há – acima – aqueles que experimentam.

*

Eu retomo: tudo é em vão. O ator sabe, ele vive nisso. Não pode ser que em um momento ou em outro – por mais ativo, glorioso, superficial que ele seja – ele não tenha sido atingido pelo vazio dessa vaidade – por não o ter experimentado, por não o saber, não o perceber –, se não for pelas coisas e gestos que traz, de repente, um momento de silêncio interior, de lassidão ou de desencorajamento.

E porque acabou de perder um ente que preenchia uma parte de sua vida, a ideia da morte, do além, atormenta-o de repente, com uma apreensão súbita e terrível, e ele contempla a sala com olhos cegos, e percebe subitamente o divertimento, a diversão do espetáculo, e a cegueira de todas as pessoas vazias e sedentas, a triste condição humana, condenada à sua ignorância, à sua incerteza, às suas pobres sensações que elas consideram como sentimentos.

Vaidade, sim. Mas é preciso conhecer essa vaidade e servir-se dela.

Como São Luís Gonzaga, que continua a brincar de *balle au chasseur,*[1] esperando o momento de morrer, porque nesse instante esta é sua ocupação comandada, ordenada pela regra, é toda nossa vida, de nós, comediantes: está decidido que atuaremos. Atuamos, é nossa regra; mas é a maneira de atuar que importa, o estado de espírito, e nosso jogo – se ele é bem jogado – é mais belo que o jogo *balle au chasseur.*

Um comediante me disse: "Sou religioso, e sempre fui, e hesitei muito tempo em saber se eu entraria ou não nas ordens, mas acho que nosso ofício nos faz compreender melhor que ninguém a vaidade da vida, a interrogação que ela traz a todos os momentos".

---

[1] Jogo de quintal ou jardim realizado na França entre dez e trinta participantes com uma bola bastante dura do tamanho de uma bola de tênis. Um dos jogadores é sorteado para fazer o papel de caçador. Ao ser tocado pela bola lançada pelo caçador, cada jogador, que faz o papel de caça, torna-se o cão do caçador. Ao tornar-se o cão do caçador, o jogador vai atrás das outras caças. No decorrer do jogo, naturalmente as caças vão terminando, e o jogo chega ao fim com a captura da última caça. (N. E.)

– “Isso também é”, disse-lhe eu, “o dramático.” E a memória do homem sobre a terra nessa passagem é que é a vida. A vida é o grande papel com algumas atitudes, algumas silhuetas, alguns momentos que se diferenciam uns dos outros, como os tipos característicos que se tem em uma carreira de ator. É uma passagem em que se sofre, e é nosso ofício que a faz conhecer melhor.

– “Eu tive um antepassado que começou como engenheiro, depois, fez teatro e, em seguida, tornou-se general na revolução. Que desordem e que agitação. Teria sido mais simples se ele permanecesse comediante. Ele teria tido nas distribuições papéis ainda mais variados.

Que vida maravilhosa é a nossa! Que multiplicação da vida! Que multiplicidade de sensações!

Deus não saberia nos censurar, porque, enfim, sua criação, ele a fez para nós, para que aproveitássemos, não é? É preciso ser consciencioso, é isso que os mortos e Deus exigem de nós, como diz Giraudoux. É preciso viver e gozar a vida. É a maneira que importa, mas a nossa é a mais fácil, a mais cômoda.

Aquilo de que nos acusam os padres da Igreja, não é nossa dissolução, nosso desprendimento. Eles passam seu tempo a buscar um resultado: existir apenas um Deus; não, eles nos censuram nossa falta de orientação nesse exercício, e que o teatro possa ser, nessas provocações, uma causa de escândalo. Ou talvez uma heresia.

A vaidade! Qual dentre nós não a sentiu, dolorosamente experimentada; qual dentre nós não deplorou, com palavras amargas ou lágrimas, essa profissão cujo vazio é às vezes tão terrível, mais terrível que em qualquer um daqueles que vivem como nós como parasitas sobre a multidão ou sobre o público, sobre uma clientela, sobre um grupo de amigos.

Quantas lamentações por se ter engajado, por não poder escapar disso, mas recusa de deixar a profissão diante de uma proposta ou uma possibilidade; quantas hesitações antes de recusar, e quantos arrependimentos para aqueles que cederam e partiram!

Com sessenta e cinco anos, eu os vi voltar ao teatro e aí rejuvenescer a alma e o coração, reencontrar uma juventude que o verão da Saint-Martin[2] nunca concedeu.

E essa obstinação vai, às vezes, até o rebaixamento e a indignidade. Que tenacidade nesse gosto pelo teatro! Não é uma vocação, não. É uma conversão, é pior. Mas esse transformar-se, esse estado transformado e que parece uma paixão, tem também beleza.

O irracional do jogador, qualquer que ele seja – nós somos, nós somos jogadores –, é belo mesmo no insensato, no desesperado.

Somente é preciso saber o que se joga e como é preciso jogar o jogo.

Volúpia ou vício, eu nunca vi mais em nós do que vi em outro lugar, mas é, em todo o caso, em nós, cheio de lamentação com uma espécie de orgulho. O sentimento do fracasso no velho comediante... E que outra coisa, então, eu poderia ter feito, que carreira melhor? Que vocação?

"Quem experimentará a febre, a paixão do ator que representa pela primeira vez Alceste ou Orestes; o que há de equivalente, de comparável, de semelhante em todos os atos solenes que a vida traz?

Mas querem me pedir para não ser feliz pelo meu sucesso? Que estranha mortificação querem nos impor?

Eu sei muito bem a volúpia que dão todos esses papéis em que aquilo que se tem de melhor, quer dizer, frequentemente, o que se tem de pior, se dá curso; mas qual perigo há para o moralista?

Quais estranhas virtudes querem nos impor?

Quem resistiria melhor do que eu o fiz a meus sucessos e a meus insucessos?"

Ele falava com ternura e lassidão, com uma voz baixa, como se respondesse a alguém. Parecia feliz de se livrar de todos os pensamentos que o pressionavam e sobre os quais meditava durante as longas horas do dia e da noite, porque ele não dormia.

*

---

[2] Um breve período de calor (cerca de três dias) em meio ao outono, pouco antes do inverno. (N. T.)

O velho comediante doente me disse:

"Quando passou todo o dia e a penumbra chega, tenho uma espécie de lucidez extrema que me faz acreditar que vou atingir uma compreensão maior. O crepúsculo e a penumbra pouco a pouco invadem o quarto, como, às vezes, acontece no teatro, sozinho na sala e quando o palco está iluminado apenas por um toco de vela e parece que as personagens vão surgir a todo momento dos bastidores... É também um sentimento extremo de presença – presença de si mesmo e também sentimento de solidão, de uma solidão extrema, mas que vai se romper em benefício de alguma coisa. Eu jamais me pertenço, nem menos nem mais.

Nesses momentos, se introduzo precisamente uma peça, uma personagem, um detalhe dramático ou não em meu pensamento, eles são rejeitados ou aceitos, e então começam pesadelos extraordinários. Tudo vive de repente. Eu entro em um outro mundo. Eu penso em Alice quando ela atravessa o espelho. É uma transição. Tudo isso é banal, todos experimentam isso, não é, a propósito de outra coisa, ou de outra maneira, mas me parece que se toca o outro lado.

Às vezes, tento anotar, não posso, isso se desvanece como quando, depois de uma apresentação, eu tentava anotar, quando eu ainda estava na impressão do sentimento e das sensações experimentadas. Mas nada resiste. Sente-se que só se tem em si uma espécie de fluido. É o fluido que parte do escritor, passa através de nós e atinge o espectador, não é? E tenho a impressão, também – uma outra –, de que há um impedimento, uma interdição, que nossa missão de comediantes é uma submissão cega a sentimentos, a pensamentos, a uma alma superior, a um mundo, que está acima de nós, do qual viemos e para o qual retornaremos. Como se todos aqueles que somos estivessem obrigados a uma prova, a uma interpretação, a um papel, a fazer uma personagem e que nossa vida fosse uma representação; e esclareço com essas ideias tudo o que há de incoerente, de falso, de artificial em nosso ofício. A natureza, a sociedade, a vida, tudo isso é também pouco real como uma representação, e, no fundo – acrescenta ele –, *o teatro é mais verdadeiro do que a vida.*"

Sua mão branca repousava sobre a borda do pano. Seu rosto estava transtornado.

"A única dificuldade nesses momentos me parece ser a morte. Eu sempre tive horror de tirar a maquiagem, de limpar o rosto. A morte me parece tirar a maquiagem definitivamente. Encontra-se com um outro si mesmo que não se conhece. É muito desanimador.

O teatro, aliás, me rejeitou. Eu estava condenado. Eu quis compreender. Meu orgulho foi punido. *O teatro é um domínio proibido para o espírito.* É o *único consolo que Deus deu aos homens desde que ele os expulsou do Paraíso terrestre.* Ele lhes deu um pouco de imaginação (eles exageraram e desenvolveram demasiadamente esse talento depois), mas com a condição de se aproveitar dela sem querer conhecer."

Mais tarde, ele diz ainda: "Evidentemente, as atrizes são loucas. Os comediantes são seres desorganizados e extravagantes, mas com a vida que levam, eles não podem nem fazer contato, nem comparar. Eles são tão perdoáveis, tão lastimáveis.

E depois as pessoas acreditam que somos extraordinários. Mounet-Sully é que era o Cid para mim. E lhes fazemos dizer tantas bobagens, lhes colocamos questões tão bobas, tão confusas, que eles se creem aquilo que não são.

Ah!, o cheiro do teatro. Entrar no teatro, no palco, ensaiar, encenar, que vida; os ensaios de noite, o cenário que se coloca, que se ilumina, você já conhece tudo isso, mas como sinto saudade. Conte para mim", ele me diz, com lágrimas nos olhos. Depois, ele me leu um capítulo da *Imitação.*

Já faz muito tempo que pratico meu ofício, que o sinto, que o observo como se observa um hábito; ele me penetra, e fiquei com essa mania de procurar os efeitos em mim e nos outros, de observar as suas manifestações.

Todo o teatro, esse estado dramático em mim, esse hábito de pensar e de sentir para os outros, pelos outros e através de mim mesmo, essa atitude face a face com um terceiro ofertado, com esse terceiro que é o público, e face a face comigo, esses reflexos que eu faço e de que sou feito, esse comportamento entre o si que eu sou e o eu que eu me dei, através de tantas personagens, tudo isso está lá, sensível, visível em mim, ao longo do meu dia, e procuro pensá-lo, uni-lo, analisá-lo e explicar-me sua organização, suas razões.

Eu quero precisar minhas sensações, anoto em minhas leituras reflexões de meus estados (Proust), escrevo notas, e a vaidade de me exprimir a mim mesmo recupera-me, junta-me, encontra-me nesse momento de minha carreira em que descobri, entretanto (há muito tempo, já), que o ator é apenas uma caixa de ressonância. O instrumentista que eu me esforço em ser vive se desentendendo, em perpétuas discussões com seu instrumento, meu corpo e eu, meu si e meu eu, nós somos dois. Todos os efeitos de meu ofício estão em mim como essas deformações que glorificam os corpos do operário ou do artesão. Elas são evidentes de modo que as posso observar por estimação, controlá-las em suas mais fugidias manifestações, como as veias que agora incham e ficam saltadas em minhas mãos; todo o teatro, esse estado, essa condição do teatro, essa ocupação dramática me deu uma conformação, uma maneira de ser que me é sensível, visível em mim todo o dia, que eu busco aprofundar e compreender (eu busco o aprofundamento da observação dos comediantes e de mim mesmo). Eu não posso explicar por quê.

Eu busco mais alto e mais longe que eu, que o outro, que o público; eu busco até o autor e atrás dele, ainda, o segredo do teatro, o que se chama o teatro, e que para mim é a explicação de tudo, nesse ponto em que a vida só me parece verdadeira com essa vida artificial e superior da vida do teatro, não a vida dos bastidores, mas a vida que ali se cria e se fabrica no jogo, a vida da representação.

Representar, pensar, depois escrever, poder exprimir seus pensamentos (ambições de um homem que não precisa pensar), conhecer os segredos de seu ofício, pela força do hábito e das reflexões antes do jogo, depois da festa da representação, enquanto você mesmo representa um personagem.

Chegar a compreender, em seguida, a precisar, exprimir seus pensamentos, escrevê-los mesmo, é o momento em que estou na minha carreira, nesse ofício em que o inexprimível é a pesquisa contínua, em que o forro de um sentimento é um tecido suficiente. É a isso que chego e faço ao mesmo tempo essa descoberta de que é um ofício que não exige qualquer pensamento, qualquer ideia, e que tudo o que se pode escrever e tudo o que se escreveu – eu o li – é inútil e vão, é divertimento, miragem, e que a explicação só será verdadeira para excitar os outros a procurar uma nova.

OS ATOS DO TEATRO

SENTIDO DO DRAMÁTICO

Fé, crença naquilo que não é o real, que não se pode aceitar, que não parece verdadeiro, que desagrada e que se recusa.

De onde vem esse estado?

imaginação sedenta,
decadência que se experimenta,
relembrança antiga,
esperança que quer surgir.

Esse sentimento é universal.

A obra dramática testemunha um outro domínio que não o nosso e autoriza a acreditar nele.

É, em todo caso, um *refúgio*.

O teatro, a arte dramática, autoriza a crença nos fantasmas e nos espíritos.

Provocação no interior do indivíduo que o libera dele mesmo pelo *desapossar* e *reapossar, dando-lhe uma vida nova, abrindo-lhe as barreiras sobre um infinito, sobre a poesia.*

Não há teatro sem isso: sem poesia.

Inexplicável, informulável, incomunicável – o enigma permanece inteiro. A chave da arte dramática é o ponto de interrogação. Mas as interrogações são mais fecundas do que as afirmações ou as teorias que querem satisfazer.

O teatro faz variar no indivíduo, modifica sua própria natureza – por provocação –, suas ideias, seus sentimentos, suas disposições ou inclinações; ele influi sobre o ser humano por efusão, "purgação", por uma discriminação que se opera graças a esse movimento, a essa efervescência. As paixões se espumam delas mesmas.

Revelação ou despertar do ser.

Sono daqueles que estão acordados.

*

Uma das particularidades do teatro é ocasionar entre os espectadores que trocam suas lembranças de conversas surpreendentes nas quais se acusa curiosamente, com a deficiência de sua memória, o estado singular no qual eles se encontram quando assistem a uma apresentação. Sobre pedacinhos, sobre minúsculos detalhes, sobre fragmentos de referências, sobre filamentos de lembranças, os espectadores, falando do teatro, põem-se a fervilhar, inflamar-se, crepitar reminiscências, precisando com uma obstinação de falsas testemunhas de fatos imaginários, transpondo as circunstâncias, mudando, invertendo tudo o que eles viram e ouviram. Quanto mais os propósitos são assegurados mais eles ficam duvidosos, quanto mais eles são incertos mais eles os afirmam. Cada um acusa o outro de cometer erros. No tumulto de uma confusão geral, chega-se mesmo a fazer apostas e a desafiar-se.

É então que, em favor de um novo testemunho, um reajuste se faz, um acordo provisório se estabelece, o qual restitui a Jules Romains os méritos de uma peça de Claudel que é talvez de Bernard Zimmer; e as conversas continuam: uma distribuição das "Variétés" torna-se um programa do "Gymnase"; um cenário de Christian Bérard é atribuído a Cassandre ou a Vertès. Fala-se de Sully-Prudhomme por Mounet-Sully e toma-se Pagnol por Raimu.

Só o velho amador de teatro permanece mestre do terreno. Por causa de sua idade, ninguém pode contestá-lo; para sua glória e triunfo, ele pode, no apaziguamento momentâneo, discorrer alguns instantes debulhando com certeza lembranças também imprecisas e também sólidos quiproquós.

Seria isso o factício do teatro, a memória dos espectadores que transformam, perturbando assim a segunda potência ou, por uma impotência funcional, fatos dos quais eles foram as testemunhas sensíveis?

Não, é que o efeito do teatro se junta à própria natureza do homem no que ela tem de ausente, de insatisfeito e de inacabado. É que esse encontro, esse choque, que se produz na passagem de um sonho dramático, pulveriza toda consciência e toda certeza nos espectadores e, nas suas lembranças, tudo é falseado, se inverte, se decalca pelo único prestígio, a única eficácia e razão do teatro, pela presença da personagem e a ausência obrigatória na qual se encontra de repente aquele que ali se transporta e ali se encarna, espectador, autor ou comediante.

No teatro, reina uma *memória particular*, uma *vida soberana diferente da nossa*, em que tudo o que é hábito ou comodidade precisa da vida é abolido para permitir esse fenômeno de osmose, de preenchimento, de divagação, essa evasão, esse transporte que são essencialmente o objetivo e o fim da arte dramática.

Tudo é feito de uma desencarnação e de uma reencarnação.

Tudo está baseado nessa *fuga de si mesmo*, e *esse desejo de ser outro*, essa necessidade de uma identidade nova levam a plateia, o comediante e o autor a esse encontro excepcional, a essas reuniões secretas, nas quais se celebram e se satisfazem todas as aspirações que a Divindade deixou aos homens para sua maldição ou para sua saúde, durante "esses poucos minutos eternos nos quais eles são condenados a ficar sozinhos nesse mundo".

Todo teatro começa na espera e todo teatro se consome e se consuma nessa efígie, nessa marionete, nesse papel, nessa personagem, herói ou semideus, a nós ofertado, durante alguns instantes, nessa vida imaginária que é provavelmente a única vida verdadeira e autêntica de nossa existência.

O quê, o real?... E o quê, a ilusão?...

Vai-se falar aqui de trucagem, ou de artifício, de ilusão?

"Porque, em suma, o que é mais seguramente vivo, o que o homem pensa ou o que ele faz, o que ele vê, ou o que ele concebe, o jogo de seus membros ou aquele de seu espírito?

As criações de Giraudoux não saem de seu cérebro.

Mas não é assim que certos filósofos imaginam no pensamento do Criador a existência (real ou virtual, saberemos isso algum dia?) de nosso mundo?..." (J.-R. Debrix)

A ribalta que se ilumina começa a fazer arder os desejos vagos dos quais o espectador, sentado diante da cortina do palco – primeira fase de uma atenção que vai se satisfazer –, é preenchido. E depois o cenário é exposto. Os mais belos são aqueles cujas aberturas ou cujos bastidores agravam ou aumentam essa espera essencial.

Portas escancaradas dos teatros antigos abertas sobre o campo que se torna sombrio ou sobre o mar com o sol se pondo, grutas sombrias, lugares de uma arquitetura monótona, em que cada casa deixa prever ou esperar, pelas ruelas que a circundam, a entrada de alguém. Bastidor misterioso...

Esse alguém que virá e que se faz esperar, essa impaciência e essa curiosidade que nascem do nada da cena, a princípio, é isso que é o teatro, é por aí que isso começa sobre o palco, ao mesmo tempo que no espectador, no fundo dele, por um sentimento vago, uma disponibilidade de si, um vazio, um preenchimento possível – espera contínua que recobre uma alma mesmo sem lazer. Um silêncio interior e uma solidão.

Essa fixação interior, que se experimenta logo e que se sente como um abismo, é o primeiro grau dessa vertigem, dessa embriaguez esperada. É então que alguma coisa acontece, não tanto uma ação, um ato, mas uma presença: alguém entrou subitamente de surpresa, ou lentamente, e a espera se prolonga antes que esse alguém se decida a falar, e toda a sala, todas essas pessoas, sentadas lá em uma esperança insensata e incompreensível, de repente já esqueceram tudo delas mesmas.

Por menos que o rosto e o figurino sejam belos, por menos que a voz que se eleva seja loquaz por seu timbre ou melodia, tudo é fixado dali em diante; pouco a pouco, toda essa sala que está ali vai se transportar sem discordância para o palco, colocar-se no sonho e se manter nesse sono tão desejado em que os espectadores vacilam e hesitam entre o que eles são e o que eles esqueceram e esse algo ou esse alguém que eles querem ser e que eles se tornaram e que eles ignoram ainda mais que eles mesmos.

Na penumbra doce da sala, nessa semiobscuridade favorável, em uma sonolência de si, uma liberação se produz. Pouco a pouco, eles respiram um outro ar, eles vivem uma outra vida. Nessa anestesia, nessa letargia, eles experimentam, como no sono, um apaziguamento benfazejo, uma exaltação sem temor. Um mundo diferente se abre para eles. Fugidos da influência deles mesmos eles têm, enfim, diante de si, solitários e inacessíveis, criaturas novas: *as personagens*.

Amor, esperança, felicidade, terror, um sentimento de sua própria origem, de sua própria identidade circula obscuramente lá longe.

O mundo onde estamos se torna efêmero, leve: sua ameaça, as preocupações que ele nos dá se desvanecem. A própria morte muda de sentido.

É sem dúvida o reflexo fugidio do paraíso perdido que o teatro nos oferece.

Não é um sonho, não pedimos isso, porque se experimenta a todo instante, em uma certeza constante, a verdade de um abuso de si da qual se é o primeiro ludibriado, mas orgulhosamente satisfeito.

Uma consciência nova instalou-se no espectador. "Eu sou eu", é o que melhor poderia traduzi-la. O homem, aqui, torna-se, sem o saber, o objeto de sua própria meditação metafísica. Ele tem o sentimento ou a sensação dela sem poder defini-la.

Sente-se outro, se é outro.

Os pensamentos voam. Nem triste nem feliz, mas liberto.

Alguma coisa de obscuro e de informe em si dá o sentimento de uma identidade nova. Está-se à beira de um desdobramento de si, na orla de si mesmo, suspenso sobre um mundo novo. Sente-se a si mesmo no palco e não se sabe. Há um certo nada sensível em meio a essa percepção objetiva dos objetos e dos seres, lá, sobre o palco que se aceita, que se acolhe, que se admite e que se ama.

Nessa solidão, nesse abandono sentidos, a necessidade de amar libera todas as forças de simpatia.

Uma outra realidade se manifesta evidentemente.

A nossa está transfigurada lá adiante, além da ribalta.

Além da peça que se atua, Shakespeare, Ésquilo, Molière nos anunciam algo de indizível e de incompreensível, mas que é um segredo verdadeiro.

É um reino em que as metamorfoses podem enfim se realizar. Está-se pleno de esperança.

As supremas angústias de Pascal e as essenciais afirmações de Bossuet são dissolvidas nesse ar novo, nessa luz rara; e todo o informulável é recolocado em questão e torna-se o centro do nosso ser, em um prazer, em uma distração, cuja sensação seria dolorosa se estivéssemos conscientes dela. Mas é uma consciência nova que nos estreita, é lá que se encontram os limites do duplo.

Somos felizes sem saber bem como nem por quê, somos inquietos, somos tranquilos. Somos um outro e somos nós mesmos como nunca antes.

E o que se passa no espectador é da mesma natureza, é de uma mesma inconsciência, de uma dualidade semelhante no comediante e no autor. Não há diferença alguma entre eles.

É uma arte de crianças? Ao menos o retorno a essa ingenuidade maravilhada.

"Eles se inflamam eles mesmos." (Jean-Paul)

Tudo é novo em si e fora de si, tudo é esperança. Tudo se parece com um começo, um primeiro amor, com o que foi sem dúvida o primeiro dia da Criação.

A realidade aparente não é a realidade última – a ilusão e a realidade, transfiguração real do mundo, reconciliação mágica.

Sente-se que existe um outro plano, e que ele não é acessível, que há em nós e fora de nós uma presença; e tem-se em si mesmo uma presença de espírito, uma soberania maravilhosas.

"O mundo se torna sonho, e o sonho se torna mundo." (Novalis)

Em uma realidade invisível, em uma consciência superior, tudo pode ser compreendido um dia e resolvido com nossas contradições, com nossas impotências essenciais. "Esse sonho lá adiante (um dia será), uma segunda realidade, da qual teremos a consciência total."

Eu me torno outro, estou nesse homem ou nessa mulher, eu estou lá adiante. Eu me torno esse herói, eu tenho seu coração e sua alma.

Estamos à beira de uma iniciação.

Estamos plenos de força e de energia, plenos de sensibilidade, de indulgência. Tudo o que se é, é centuplicado, exaltado.

Sente-se em si uma vocação do invisível.

Sente-se que se poderia enfim ultrapassar a si mesmo.

Sente-se que há, ali perto, ao alcance de nós, um mundo secreto no qual nós ainda não penetramos, mas que não nos é estranho, um mundo secreto que bem poderia ser um velho conhecido...

Sente-se que se poderia mudar sua condição humana, ao menos por alguns instantes, ou trocá-la com essas personagens sobre o palco.

Sente-se que uma transfiguração é possível; ao menos, que ela não é impossível.

Tem-se um novo estado de consciência.

*

O teatro é um exercício, uma desordem orgânica, necessária para o indivíduo e para a coletividade, para acalmar ou ativar sua própria vida e a vida do grupo no qual ele existe.

*

Não há nada mais fútil, mais falso, mais vão, nada mais necessário que o teatro.

Ele é fundado sobre um sentido, um instinto, uma necessidade latente, humana, universal – *o sentido do dramático.*

Pobreza ou impotência, cessar da felicidade antiga, promessa de um preenchimento, de uma felicidade futura, vazio, inquietude ou angústia que solicita a evasão de si – a fuga de si – e desvela no fundo do ser humano uma contradição essencial, universal.

*

É a única convenção humana naturalmente imposta aos homens e da qual a aceitação, o aperfeiçoamento e a conservação têm sido espontaneamente, livremente regidos por eles, sem desacordo profundo, de um período a outro.

É uma associação, uma síntese, uma conjunção inextricável, espantosa, de sinceridade e de mentira em uma boa-fé radiosa e uma incompreensível evidência.

É, portanto, a *única verdadeira verdade* da falsa realidade na qual vivem os homens, a única realidade que lhes é essencial.

É a prática da prática.

Essa virtualidade é a única realidade; *sua fé, sua crença nesse domínio são superiores a todas as outras.*

É um contrassenso – um sufrágio universal.

Essa *provocação* de si, essa *exortação*, é a *poesia.*

O TEATRO SATISFAZ EM NÓS, RESPONDE A:

uma necessidade de devaneio,
um vazio interior,
um gosto pela distração, pela pesquisa, pela amplificação,
um gosto por prazer, risos e lágrimas,
uma satisfação de inclinações, virtudes e vícios.

Necessidade de solidão e de possessão, que faz par com a vontade de se desfazer de si mesmo, de se deixar, de se esquecer, de ser desprendido de si,

necessidade de preencher o que há de versátil e de entusiasta em nós,

necessidade de julgar e de apreciar, de ser superior,

necessidade de experimentar e de ser confortável e seguro ao experimentar,

de escapar do pacto social,

ao mesmo tempo, de se reconciliar, de comunicar, de simpatizar com a espécie,

de se encontrar em outro lugar, de outra maneira,

de refazer em si uma unidade,

de assegurar uma continuidade entre estados de consciência,

de afirmar sua ignorância,

de poder se perder, se anular,

de ser, de se encontrar uma semelhança, de se tornar o ser que se deseja,

de se usar – viver,

de parar em si a vida presente,

de suspender sua respiração,

de enganar o tempo e o espaço,

de ter uma segurança provisória,

de obter uma comunhão,

de se possuir,

de entrar, de estar em um contato,

de encontrar um enigma, de buscar o mistério, de se lançar em direção ao sobrenatural,

de celebrar a solidariedade humana,

de encontrar um equilíbrio,

de obter uma solidão nova e povoada.

O teatro é uma busca do dramático – de uma revelação.

O homem atordoado com os limites de sua vida, cansado, sobrecarregado, recusa-se e orienta-se em direção ao sonho, ao dramático, *ao obscuro ou à claridade.*

O homem procura no seio de seus semelhantes um isolamento confortável, uma efervescência sem perigo,

uma comunhão sobre pontos unânimes,

uma sociabilidade fácil, cômoda.

O teatro é semeadura e cultura de sensações, de sentimentos e de ideias.

O teatro é um encontro, uma comunhão de solitários que descobriram no ato do teatro uma possibilidade de comunicação e de fraternidade, de comunidade fácil, possível.

O teatro é uma comunhão de solitários que começaram (consentiram) a se enganar, a usar uma ilusória prática, uma ficção cômoda.

O ato perpetrado deixa-os no estupor ou no lamento, em uma humanidade exasperada,

ou no encantamento de um sonho agradável, segundo o divertimento que eles tenham aceitado.

O teatro também é emancipador.

O teatro não é uma ilusão.

O teatro é uma verdade.

O teatro é o testemunho da condição humana, da natureza do homem.

Fases essenciais dessa prática:

a solidão (o dramático),
o desdobramento (imaginário),
a criação – suas condições (Platão),
a ilusão – a verdade,
a compensação (queda do homem).

Sempre se considerou apenas a poética do teatro.

"As mais vazias presenças se reconstituem em um outro lugar, amargas de sua solidão e de sua culpabilidade, certamente, mas ricas doravante de segredos escandalosos." (Kassner)

Solidão: sentimento dilacerante das partes inacessíveis do homem.

SOLIDÃO: perda de identidade e retorno, ganho de uma identidade nova, confirmação ou compensação de uma identidade insatisfatória, insuficiente.

A impossível identidade.

Cada qual tem uma alma maior do que a sua vida.

Tudo é base de recusa.

Tudo é cheio de ímpeto por outras adesões.

O teatro publica, celebra a solidariedade entre os homens.

O homem tem o desejo de escapar do pacto social, e o teatro recoloca o homem nesse contato.

O teatro proclama, acusa a relação do indivíduo e da espécie, do indivíduo e dos grupos.

Humanismo do dramático.

*

Estado dramático. – Voltados a si mesmos, *eles não sabem mais de onde eles vêm. Estavam eles em seus corpos? Não estavam mais? Dormiam ou não?* Sonho de uma vaga lembrança, eles estavam perfeitamente felizes nesse delírio. Eles estão desconsolados por terem reencontrado seu bom senso e suas ocupações. Eles gostariam de ter continuado nesse êxtase. É o prenúncio das beatitudes.

*

"Eu odeio uma plateia que se lembra de tudo."

*

Representar a peça é uma adulação de si mesmo e dos outros, para começar.

Retomar a vida em um plano factício e inofensivo, viver sem a realidade dos acontecimentos e dos fatos.

*

Ingenuidade e veracidade únicas dos loucos e dos atores.

A verdade, quando não tem nada de real, traz consigo algo de ingênuo que cativa e que agrada.

*

Teatro: uma loucura.

O que é a loucura? Um erro contínuo.

E o que há em você senão duas naturezas incompatíveis: um sonhador e um real.

Loucura dos poetas, dos amantes.

"Um certo Grec, louco em todos os sentidos, que passava dias inteiros sentado sozinho no teatro, rindo de alegria, batendo palmas, porque imaginava que se representavam diante dele magníficas tragédias."

E quando sua família, por força de remédios, o devolveu à saúde, quando ele retomou sua razão: "Oh! meus amigos, você não me curaram, vocês me mataram! Eu estava tão feliz! Vocês me arrancaram da mais doce ilusão".

*

Loucura: erro dos sentidos. – Trabalho do espírito: o Teatro.

*

O louco ri do louco. É um prazer alternadamente retribuído e prestado.

*

Atuar é ficar fora de si, a princípio. Só se atua bem quando se está nesse estado, medida e controle, quer dizer, quando se pode *ao mesmo tempo voltar para si mesmo.* É o *desdobramento.*

*

"O olho não viu nada, a orelha não ouviu nada, o coração do homem jamais sentiu o que o Senhor (o Teatro) destina àqueles que o amam."

Distorção do sentido das palavras do Profeta, mas explicação do Teatro, que é um paraíso terrestre.

*

E o teatro é uma espécie de loucura que, longe de ser levado pela morte do comediante, se aperfeiçoará por ele no sentido de Deus.

"A metade do deslumbramento será compreender." (Santo Agostinho)

*

Conversa com esse organista que amava apaixonadamente o teatro e acompanhava o sacrifício da missa como uma peça em cinco atos.

OS ATOS DO TEATRO

Foge-se de sua vida, procura-se sonhá-la.

Paul Arène.

Peer Gynt.

Daí nasceram os mitos, os sonhos e a poesia. É aí que o imaginário encontra sua explicação.

O irreal é mais "total" que o real.

Buscamos continuamente transformar o real.

Bem estabelecer o *gosto, a necessidade do irreal na vida humana.*

Insistir sobre essa necessidade profunda da imaginação no homem, do estado imaginário.

Um dos atos pelos quais ele o manifesta melhor, o mais perfeitamente, é o ato do teatro.

É no teatro que tem lugar a mais perfeita celebração, tanto *na criação do autor quanto na interpretação do comediante e na audição do espectador.*

O que é importante é o fato dessa vida dramática total, perfeita, completa, secretada (?) (fabricado) pelos homens.

O estado de imaginário é constante no homem; é a própria natureza do homem.

É, a princípio, a *fuga de sua própria vida como compensação da sua vida* real. *A vida é algo imperfeito* que completamos pelo imaginário.

Portanto:

1) fuga diante do real, nascimento do imaginário,

2) adesão a essa irrealidade, até fazer dela uma realidade verdadeira,

3) irrealidade *superior* à realidade, milagre do teatro.

Aí se inscreve a vida dramática propriamente dita, vida infinitamente superior a qualquer outra.

A vida de Alceste, a vida de todas as personagens, é uma vida imaginária, mas superior àquela de qualquer herói humano.

É essa vida dramática e as condições dessa vida dramática que devem ser o objeto do estudo do teatro.

O pouco valor da realidade é testemunhado pela *distração* em que aí vivemos.

A vida do herói não é "distraída".

É no teatro, é no imaginário que o homem *realiza sua vida,* mais comumente pelas ocasiões cômodas, há poucos heróis.

*

O certo e o imaginário

O *certo inacessível,*
a *margem da vida.*

Por uma curiosa coincidência, tudo o que é certo no teatro é do INCERTO, do imaginário

Tudo é apenas representação, aparência, irreal, fantasma.

A BASE DO TEATRO É O IMAGINÁRIO.

Tudo é do imaginário; consequentemente, do espiritual, do sobrenatural.

A preocupação com o sobrenatural é uma das tendências mais constantes da humanidade.

Ela tem duas formas: aquela que se encontra no divino, em um ideal religioso,

e a *sobrenatural fabricada pelos homens.*

Chegamos a essa conclusão: se há uma diferença entre a religião e a arte dramática é que a religião é uma certeza superior ofertada, dada ao homem, e que o *teatro é uma certeza que o homem fabrica para si.*

Em uma igreja, há Deus e tudo o que ele representa; no teatro, há tudo o que Deus não nos explicou, tudo o que o homem inventou para explicar Deus.

O teatro é a réplica dos homens às verdades reveladas.

Mostrar:

a) que o teatro é necessariamente amoral;

b) que ele é a representação de todas as imaginações humanas através do tempo;

c) que ele é a forma essencial da poesia, da busca de um ideal além da distração;

d) que ele se torna uma espécie de prática, culto.

O teatro realiza a prova da espiritualidade; *não há praticamente outra prova da espiritualidade do homem.*

Se o homem é homem, não é somente a religião que testemunha isso, é também o teatro.

*

A igreja e o teatro

... "O teatro é *insuportável para as religiões pela liberação indisciplinada que ele oferece e proporciona.*"

*

O teatro é o mais avançado impulso em direção à revelação total, tumultuosa (ação), que é o comentário.

A fundação da Igreja é o mais avançado impulso em direção à explicação e à justificativa (comentário) que é a ação.

Tudo (um e outro) tende à libertação, a um *conhecimento total.*

Elêusis, Dionísio contêm esses dois estados. Qual é a primeira manifestação?

*

A "margem" da vida é colocada em questão pelo jogo da vida.

É necessário precisar a origem do primeiro elã.

É o "jogo" a expressão corporal?

É a angústia metafísica, cosmogônica, um sentido do sobrenatural?

*

O debate pode ser alimentado em ambos os casos.

Deus e a fé estão acima.

*

A baixeza e o derrisório do teatro não sairão nunca do teatro, mas é preciso sair deles para falar do teatro.

*

O *tempo é uma convenção*; é talvez o essencial de todas as convenções dramáticas.

O *teatro* suprime essa oposição e essa conjunção, e sua angústia em nós; ele *alivia, acelera*, facilita a vida por uma *libertação milagrosa* (uma espécie de *restituição que se pode supor original*).

O *teatro, busca do milagre.*

O *ato do teatro não é uma operação que se possa efetuar sem se preocupar com o que ele é, sem ter a preocupação da participação que aí se dá.* Isso parece extraordinário de ser dito por um ator, mas se se coloca do ponto de vista do público ou do ponto de vista do autor, é diferente, a meu ver, de um simples jogo.

O que é *admirável, para mim, é que esse jogo seja tão sério para um jogo gratuito* e que ele provoque tais consequências.

O que é *admirável é que se parte de um jogo* e que, no simulacro do jogo – sob o pretexto de jogo –, *as mais altas verdades humanas são atingidas.*

Parte-se no jogo, no gratuito, e eis que esse jogo o domina, leva-o mais alto e mais longe que você mesmo e que aquilo que te cerca.

*

Nascimento do teatro

Nascimento social;

troca, fluxo e refluxo entre o grupo e o ator, o delegado;

o jogo, o divertimento, no qual se introduzem todos os sentimentos, todas as preocupações, as tendências do homem;

semelhanças, equivalências ao sonho;
introdução do epos, *libertação verbal*, invocação, prece;
todas as *invenções de todas as artes*;
introdução também dos símbolos;
gosto pela imitação;
gosto pela vida, por uma vida multiplicada, amplificada;
gosto pela justiça, liberação;
todos os gostos, tendências que isso supõe;
gosto por experiência suplementar, por curiosidade;
necessidade de explicação também.

Só há vida intensa no teatro.

O teatro é um instinto elementar,
desejo nostálgico de se transformar.

Todos *nós trazemos potencialmente em nós todas as paixões, todos os destinos, todas as formas da vida.*

*

Autor, ator, espectador confessam o que não é importante: o efeito exterior. Há um efeito interior, um desdobramento.

É do interior que é preciso se colocar para falar do teatro.

O espectador é desdobrado em duas pessoas distintas, das quais uma está no palco e a outra olha. O comediante se debate em um desdobramento inextricável. Sozinho, o autor vive o desdobramento, ele é a primeira vítima dele.

Pelas mesmas razões, *espectador, ator e autor fazem* teatro, utilizam; moldam, secretam o dramático. Mas sua posição, *sua participação no ato não é a mesma, o efeito interior não é o mesmo*, apesar de uma semelhança aparente. (Delegação que eles se fazem uns aos outros, qualidades que eles se atribuem, que eles se oferecem uns aos outros.)

O espectador é um poeta sem palavras, incapaz de se traduzir. No autor, há a cultura do duplo. O duplo existe também, inconsciente e não liberado, no espectador, mas ele também vive isso.

O desdobramento do escritor é o maior, o mais completo; aquele do comediante, de necessidade prática, é uma cultura técnica; o do espectador, inconsciente; aquele do comediante, incluído no seu exercício.

O ato se realiza a três.

Não é efetuado por um elemento isolado, mesmo se este tem a faculdade de substituir os outros dois, o que é frequentemente observável pelo efeito da imaginação; é o dramático não celebrado, não teatralizado.

(Uma criança brinca. Divertimento solitário e total do negro, mentalidade primitiva: no Rio, preparação durante seis meses para essa libertação.)

Não há aqui o ato dramático, o ato dramático precisa ser praticado por uma associação cômoda, ternária.

O ato dramático somente é facilmente, perfeitamente realizado com uma participação dos três, na qual cada um dos participantes se diferencia por uma atitude, por uma ação particular.

No mínimo, são necessários dois participantes: o emissor e o público; é a fase secundária do ato dramático.

Na fase primária, inicial, o estado imaginativo substitui os participantes, e o ato dramático se realiza com um participante único que é funcionalmente trinitário.

*

A organização da fase primária do ato dramático solitário engendrou a representação teatral.

*

Todavia, não há nada de comunitário na representação. Esse ato comum, apesar de certos momentos de comunhão, *é um ato solitário.*

Não há comunhão teatral. Há libertação, alívio, por transmissão, delegação. (Somos libertados porque nos descarregamos sobre um duplo, e o teatro provoca a aparição do duplo. A confissão também, como o teatro, descarrega e provoca o duplo.)

Aí está *a falsidade do teatro e a sua mentira, nessa pretensa comunhão*, essa aparência de comunidade ou de simpatia. Aí reside a *ilusão dramática*, a *aparência*, nesse espelhamento em que se encontram os participantes, na efusão que eles experimentam, na simpatia que eles sentem, em um estado de desdobramento.

*

A prova da solidão dos participantes, da impossibilidade de comunicação efetiva, está na *diversidade dos efeitos da representação.* Nada coincide, nem efeitos, nem lembranças do autor, do ator e dos espectadores. Um "imagina" o outro e uma representação não se parece de uma época a outra, de um dia a outro.

Nada é real nesse ato. Tudo é verdadeiramente factício. Aí está o falso do teatro. Aí está também sua verdade.

*

A verdade do ato dramático está na íntima solidão do coração e do espírito de cada indivíduo. Apesar de tudo o que se sabe, de tudo o que se vê no teatro, apesar da unanimidade única, excepcional, que testemunha a celebração dramática, *a representação é um ato interior e solitário.*

Pode-se mesmo dizer que *este ato revela e acusa a solidão dos participantes e sua necessidade de comunicação.*

*

A virtude de certas obras vem desse poder de eficácia solitário, individual, de sua permanente prática, do humanismo que essas obras desenvolvem, mas que permanece específico do indivíduo como aquele de todas as teorias, sistemas ou doutrinas.

O resto é moda, convenção, organização, entusiasmo, esnobismo – para a total *perda de individualidade* –, os quais traduzem o *êxito* ou o *sucesso*: *uma adesão superficial.* A unanimidade é seu caráter essencial.

A verdade, o valor de uma obra deve ser controlado, verificado por novas e duráveis experiências.

Mas esse valor é ainda função em segundo grau do *êxito do executante* e da *oportunidade do encontro* da obra com o público.

Tudo é solidão nesse ato comum.

*

O teatro está ligado realmente e materialmente a uma espécie de *bruxaria verbal.*

Imagens oferecidas diante de você e em você, com essas espécies de mergulhos em todas as baixezas intelectuais do ser, imagens que no seu aspecto de imagens arrastam atrás delas uma verdadeira corrente de vida promissora, como nos sonhos, novas existências e ações ao infinito.

O espírito que reflui em direção aos dados [obsoletos?] puramente orgânicos dos sentidos é alimentado por um excremento do espírito que se chama a realidade.

Fazer, enfim, do sobrenatural uma realidade como as outras.

É intelectualismo, espiritualismo, misticismo, eu não sei. *Eu creio na vida eterna em seu sentido inteiro.*

É preciso buscar *a vida profunda.*

Nesse ponto as ideias turbilhonam na cabeça.

"Essa tristeza pesada e vaga que vem terminar certas ações, certos dias.

Saiu de si mesmo durante algumas brilhantes horas e agora é preciso retornar à sua alma.

E o espectador também volta do teatro à noite e retorna pesado, cansado, à casa vazia e obscura; o lugar de onde eles vieram era tão brilhante que é difícil reconhecer sua vida cotidiana; hesita-se, não se encontra mais o que o liga à vida, os interesses não interessam mais." (F. M. V. L.)

*

Se, à força de prestar atenção a esse silêncio, eu ia logo reconhecer (além dos anos) um burburinho longínquo, e vozes e passos... E se todos os alunos de meu tempo fossem de repente retornar a esse estudo, e se me acordando com o barulho eu fosse me encontrar diante de meus livros e de meus cadernos de estudo.

O passado...

*

É uma magia humana; ela não deixa temor, exceto algumas personagens (Joana d'Arc, Napoleão, heróis históricos cujos romances estavam vivos ainda há pouco e são capazes de atingir, de contaminar o comediante que os representa; *não há retornos*) para o comediante. Essas almas, essas sombras aterrorizantes que pertencem aos baixos do inferno, aos reinos demoníacos – o herói do teatro é de um reino particular – que não podemos compreender ou imaginar – seus profetas são os poetas –; esse mundo dos espíritos e das ideias, esse reino intermediário entre o verdadeiro além e o nosso mundo que acreditamos criado e que existe sem dúvida muito menos que o *não criado que procuramos* imaginar, descobrir e que procuramos tateando as denúncias; o ator é o médium deles.

De todas as formas de religião, o teatro é a primeira, religião humana cuja revelação é a mais estéril em suas consequências, a que está mais a nosso alcance, forma primária do espírito religioso, dessa espiritualidade que buscamos atingir pela mais essencial faculdade do homem, *a imaginação*, única ligação, única comunicação possível com o além ou o avesso dessa vida na qual somos colocados.

Avesso de nossa vida. Nossa vida assim é apenas o avesso de nosso destino, como o avesso do teatro; *é no avesso do teatro que se sente melhor sua espiritualidade.*

As espiritualidades que criamos para nós toda vez que o podemos em nossa condição humana, todas as formas do espírito, gamas dos valores, dos sentimentos.

*

Deus, e depois essa zona intermediária, reverberação divina sobre os homens, na qual o poeta é profeta, médium, instrumento de detecção, espelho, prisma, e o ator, outro médium, que permite colocar em comunicação o poeta e a massa daqueles que influenciaram o poeta e o fizeram cantar, sensibilizado.

*

Um imenso sol escondido, do qual se sente confusamente o calor e o brilho, mais por uma espécie de inquietação, de angústia da alma, do que por um calor verdadeiro, aquele que dá, no entanto, os grandes momentos, os grandes elãs, as plenitudes, esses êxtases nos quais parece que uma compreensão maior os atinge, nos quais se experimenta como um contato com o segredo das coisas, nos quais se acredita aproximar dessa altitude, além da qual não poderemos jamais aqui em baixo atingir, mas que é a única razão e explicação de nossa passagem, o obscuro pressentimento de nosso destino, de um além e de um aquém da vida.

Alguns nesse rebanho são atingidos mais vivamente que outros, são tocados por esse calor divino; a reverberação por uma fissura toca-os, e, adivinhando a angústia dos outros ou compreendendo melhor que outros essa predestinação ou esse além que eles não saberiam tampouco nos explicar, eles cantam, como a lira ao sopro do vento, como tudo aquilo que se consuma ou se transforma.

E suas palavras, nessa suscitação particular que é o teatro, são encantações, criam miragens, engendram espécies de espíritos secundários, entidades, imaginações; todo o teatro é imaginação, nada mais do que imaginação; e é a forma dessas imaginações, a maneira como elas nascem, sua qualidade, seus modos, e os produtos que elas engendram que permitiriam, por um exame sensível e afetivo (no qual a razão não interviria como na exegese crítica que quer ver e entender com o espírito, a única de nossas faculdades que é ineficaz, sujeita a erros constantes e secundária ao coração, a essa intuição primeira), classificar, não, mas diferenciar o teatro e suas épocas, suas escolas, seus modos, de fazer sentir ou de compreender, por esse mecanismo superior, essa *aspiração* fundamental em todo homem (em que o poeta recebe *a inspiração*), as diferenças e as semelhanças, a identidade e também as formas aparentemente diferenciadas dessas imaginações segundo a hora e a lunação, segundo as épocas, seja que o poeta comande imperativamente, que ele seja suscitado, seja que o público exija ou reclame, que o médium que é o ator intervenha em um ou outro sentido, deformando, por sua vez, essa intercomunicação, essa intercomunhão entre eles.

SE QUISÉSSEMOS ESCREVER A HISTÓRIA DO TEATRO

O teatro possui três aspectos essenciais, três fases importantes, três pontos de vista dos quais dependem sua vitalidade e sua força.

Colocados, como todas as instituições, sob a solicitude mais ou menos atenta do Estado, três grupos partilham dessa ocupação de luxo em uma colaboração desigual segundo as épocas, em uma espécie de amizade compensada por ímpetos de humor que fazem do teatro uma confraria espiritual da qual jamais se tentou fixar as regras, a persistência e a eficácia, sendo estreitamente dependentes do livre jogo desses grupos entre si e das flutuações necessárias de suas conexões ou de suas relações.

Autor – ator – público, trindade obrigatória que se formou, organizada no seio de uma assembleia ávida de criar em cada um de seus membros, e de uma maneira coletiva, esse estado de solidão necessária para afastar a realidade e dar curso a aspirações secretas das quais a origem e a natureza serão sempre rebeldes às mais sutis análises dos filósofos.

A emanação primeira foi o ator, rapidamente esgotada por seu papel de animador, de delegado e de tradutor, o ator que é apenas suplente provisório. Para o seu benefício, o autor virá enfim coroando a organização. O autor tornou-se – secretamente dissimulado nessas reuniões – o agente essencial da manifestação, aquele que, sem que ele mesmo duvide, detém o poder supremo dessa religião laica. Ele é, à sua maneira, um contador. Ele escreve frases intituladas com nomes, inventando uma ação com personagens e peripécias.

Homem público de sensibilidade esportiva e expressiva, o ator se presta a essas ficções. Corpo e alma, ele entra nessas supostas invenções; ele as encara, e em um edifício apropriado, por seus dons de especialista dessa arte, ele oferece a seus semelhantes essas ficções das quais a imaginação deles é ávida como a sua e como aquela de todos os humanos.

*

Ora apaixonadas por ternura ou heroísmo, derrisão ou temor, essas reuniões se mantêm ao longo da história com um singular sucesso, um singular êxito, segundo o ponto de vista em que se está. Ações passageiras ou efêmeras, elas só deixam traços por algumas informações, por algumas censuras que certos amadores especializados, que chamamos de críticos, nos deixaram. De tempos em tempos, um autor, um inventor, é mais bem-sucedido do que todos os outros, e a imprensa se apodera com avidez de seus textos. São impressos, difundidos, e alguns ainda hoje são lidos, comentados, lamentados. Alguns adquiriram mesmo esse privilégio de servir para a educação dos homens e são desde sua criação temas para meditações, discussões.

*

É bem impossível, nesse jogo confuso a três, cujas partes só se deixam lembrar pela fama ou pelos textos que serviram às representações, que se possa ter uma ideia daquilo que foi outrora esse divertimento essencial. O que é hoje, sabemos, mas é preciso examiná-lo. E se quiséssemos escrever a história do teatro, seria bem difícil fazê-lo. Ela existe apenas pela história desses textos que formaram a história da literatura dramática, história à qual foram acrescentadas considerações sobre os dois outros elementos: público, ator. Ainda esses detalhes contestáveis, mais ou menos forjados, servem apenas para confirmar as opiniões emitidas sobre o plano literário por aqueles que escrevem essa história.

O ponto de vista não é exato, os dois outros elementos têm uma importância considerável, e Shakespeare não teria talvez nascido em outra época, com outro público. Mas a ideia que fazem do público, dos atores e do próprio espetáculo esses especialistas amadores e juízes-árbitros, é geralmente feita para permitir a seu espírito complacentes hipóteses e uma disposição que lembra as explicações descritivas dos atores que amplificam a narrativa da criação com detalhes inúteis e pueris, mas perfeitamente incontroláveis.

A história do teatro nesse jogo mais complicado que o jogo de loto ou o jogo do ganso, e na qual seus participantes têm seu papel, cada um com uma independência e uma submissão muito pessoais, deveria se escrever de uma maneira mais completa pela história de todos esses elementos, cada um tendo uma vida pessoal, uma participação, ideias e sentimentos que influenciam os outros. E a história do teatro deveria ser feita por qualquer dos participantes: autor, ator, público, modo de atuação e de atenção, diversidade dos espetáculos e dos públicos, diversidade das leis e usos que os regeram, continuaram, impediram ou ajudaram, por seus edifícios, suas máquinas, por todos os elementos, modos, condições, instrumentos, colaboradores, que podem ser considerados, em seu papel passivo e ativo, como termos de medida e de comparação, uma vez definida sua parte de atividade e de influência nesse jogo.

O teatro é um jogo, uma comunhão, uma participação, uma efusão, uma religião, um comércio de sensibilidades e de imaginações, em que tudo se organiza somente por um poeta ou um autor potente, jogo desorganizado a maior parte do tempo em função da indiferença ou do entusiasmo intempestivo do público, por uma supremacia que usurpam os atores, pela sua vulgaridade ou canalhice ou pela carência dos autores. Cem outras influências aí são exercidas segundo a época, a estação, o dia e a hora, para fazer dessas reuniões admiráveis cerimônias ou solenidades que traduzem um espírito comum, ou agrupamentos, diversões, noturnas ou diurnas, mais ou menos bem-sucedidas, como todas as reuniões cujo sucesso depende dos convidados, de seu caráter, de sua qualidade, mas, sobretudo, do chefe da casa.

Se, portanto, chego a uma conclusão, na sequência desse exame pessoal das observações que fiz e que interpretei, o que importa não é tanto essa conclusão. O que é essencial não é o final de meu raciocínio, mas a *descrição de um procedimento para se conhecer a si mesmo.* É também uma necessidade na profissão de comediante atingir por si mesmo e em si mesmo *uma maneira de fazer e de se comportar*, de poder evitar influências exteriores, sejam aquelas que recebemos dos livros e dos comentadores, sejam aquelas que recebemos da trupe com a qual atuamos, ou dos autores que interpretamos.

É uma necessidade de encontrar a si mesmo diante dessa *exaltação que é o ponto de partida*, a recompensa e o ápice de nosso ofício, dessa chama cuja pureza, cor e luz são essenciais para iluminar o que se faz.

É esse *conhecimento profissional de si mesmo* que o ator deve atingir. E essa consciência de seu ofício ele adquirirá somente por essa virtude de intuição, que é aquela de todas as profissões, de todos os ofícios exercidos. O oleiro que, depois de vinte anos de prática, torneia um vaso, sabe melhor do que qualquer teoria lhe poderia ensinar qual movimento de mão, qual inflexão do pulso imprimirão no vaso seu verdadeiro contorno, seu verdadeiro sentido. Ele terá sobre seu trabalho propósitos dos quais a exatidão, a precisão, o saber não são o efeito da inteligência nem do raciocínio, mas do sentimento quase físico de seu trabalho e da consciência que obteve dele. Mas é preciso, antes de tudo, ter sido oleiro.

Do mesmo modo, parece-me que não seria sem interesse para o alquimista que supervisiona a fusão de dois metais, a fim de a descrever, poder recolher o testemunho do chumbo ou do antimônio em trabalho. Esse testemunho interno ao fenômeno esclareceria sua tarefa com uma luz diferente.

É nesse sentido que é preciso interpretar essas notas. São impressões do chumbo e do antimônio em fusão que elas trazem.

CRONOLOGIA DAS NOTAS

Para que mascarar as coisas	4 jun. 1943
À memória de Jean-Louis	Notas 1940-1942

Interrogações sobre o teatro

São antes confissões	Havana, Port-au-Prince, 1943
É o efêmero do teatro	Ibidem
Criação, invenção dos homens	Ibidem
O que é o teatro?	Ibidem
O jogo, o exercício do teatro	Ibidem
O teatro é feito para ensinar	8 jun. 1949
Sono do teatro	Colômbia, 1943
Sobre as questões do teatro	5 jun. 1946
Passar sua vida nas sensações	18 set. 1949

Vocação

No entusiasmo e no prazer	1950
Separar-se do tal qual	1940
O ofício do ator	Notas 1943-1944
Aqueles que se creem	Notas 1940-1941
Faz-se teatro (e a sequência)	?
A felicidade do ator	1944
Vocação – nobreza	1943
Sinceridade	1940
O orador e o ator (e a sequência)	Notas 1940-41-43
To live in a lie	No SS *Duc-d'Aumale*, 1944
Ser alguém	Digne, verão 1949

Comportamento do ator

Conservatoire	
Audição	Notas 1940-1941
Os exames, escusas	Buenos Aires, 9 ago. 1941
Os concursos	1940

Atitude, estado de espírito	1949-1950
O que eles esperam de mim?	Evian, 5 ago. 1949
O aluno estreia	Notas 1939-1940

Para fazer um ator	Verão 1949
O comediante é um resultado	Notas 1945
Preocupação com a atitude	Evian, 25 ago. 1949
Ator. – Exercício do teatro	Notas 1940-1941
O comediante vive em uma espera	México, 1944
Influência do dramático	Notas 1943
Tipos de ator	Colômbia, 1943
Há comediantes	No SS *Duc-d'Aumale*, 1944
Derrisão, ruptura	Rio, 4 jul. 1941
O ator	Colômbia, 1943
Texto	Ibidem
O ator espanhol Márquez	Notas 1940-1941
De Max. – Sarah	Colômbia, 1943
S... diz o texto	Ibidem
M. B. diz o texto	Bogotá, 26 mar. 1943
N. vive o papel	Ibidem
Conjunto de notas breves	1940
Uma atriz ensaia	México, 1944
Ensaio da peça de S...	Buenos Aires, 17 ago. 1941
Comediante	No SS *Duc-d'Aumale*, 1944
O ator – tudo é instável nele	Havana, Port-au-Prince, 1943
A vaidade do ator	1940
Há dois tipos de vaidade	No SS *Duc-d'Aumale*, 1944
Plenitude, soberania de um momento	México, 1944
O ator	Notas, 1939
Intriga – Ação – Movimento	Buenos Aires, 26 ago. 1941
O ator	Rio, 1942
Mecanismo do controle do ator	1939 ?
Problema do ator	Digne, verão 1949
Situar o problema	Ibidem
Da participação do ator em seu papel	Buenos Aires, 5 ago. 1941
Ofício difícil	Digne, verão 1949

Disposição para atuar	Colômbia, 1943
O importante é o estado de espírito	Havana, Port-au-Prince, 1943
Tudo vale somente pela continuidade	Buenos Aires, 1942
Divagações do comediante. – A personagem de teatro	
Descoberta de si e da personagem	1940
1º de novembro. Havana. Dia de Todos os Santos	Havana, 1943
Cartas ao ator	27 set. 1940 – 19 dez. 1940
Ator e personagem	
Não é necessário tentar	México, 1944
Espera da personagem	?
Definir uma personagem	Havana, Port-au-Prince, 1943
A verdadeira interpretação	Notas 1943
Encarnado como o ator	México, 1944
Concentração, meditação do comediante	No SS *Duc-d'Aumale*, 1944
O ator é instrumento	Ibidem
Texto e jogo	
Ofício de faquir e de lembrança	Digne, 31 jul. 1949
Sensação	No SS *Bagé*, 18 jun. 1941, Equador, sul
O ator fala	Rio, 15 maio 1942
A obra, o texto	São Paulo, 22 jul. 1942
Texto. – Jogo. – Intuição	Notas 1941
É sempre do texto que se deve partir	Ibidem
Texto, natureza dos textos	Notas 1940-1941
Texto – declamação	Ibidem
O ator é um interpretador	Notas 1942
Não há hábitos	20 set. 1939
Equilíbrio do ator	Notas 1939
Disponibilidade do comediante	Ibidem
Desdobramento no sentido habitual	20 set. 1939
A atenção	Notas 1941
Há apenas indicação física	Colômbia, 1943

O texto	Notas 1940 ?
Do estado dramático	Ibidem
Intuição	20 ago. 1939 – 26 nov. 1939
Intimidade	
Intimidade	23 nov. 1950
Esse mundo não é o único	Notas 1940
A consciência é naturalmente opaca	Dez. 1950
Constrangimentos	7 dez. 1950
Tradição	
Tradição: exploração do passado	Nov. 1939
Retomada de *Ondine*	17 set. 1949
Fazer um cenário	21 nov. 1941
Um comediante me disse	México, jan.-abr. 1944
Já faz muito tempo que pratico	1940 ?
Os atos do teatro	
Sentido do dramático	28 ago. 1945
Uma das particularidades do teatro	?
O teatro é um exercício, uma desordem	28 ago. 1945
O teatro satisfaz em nós. Responde a	5 out. 1946
Estado dramático. Voltados a si mesmos	Colômbia, 1943
Os atos do teatro. – Foge-se de sua vida	1946 ?
A Igreja e o teatro	?
O tempo é uma convenção	1946 ?
Nascimento do teatro	1946 ?
Autor, ator, espectador confessam	2 out. 1946
O teatro está ligado realmente	Jul.-ago. 1942
Deus, e depois essa zona intermediária	Buenos Aires, 11 ago. 1942
Se quiséssemos escrever a história do teatro	Notas 1943
Se, portanto, chego a uma conclusão	Notas 1939